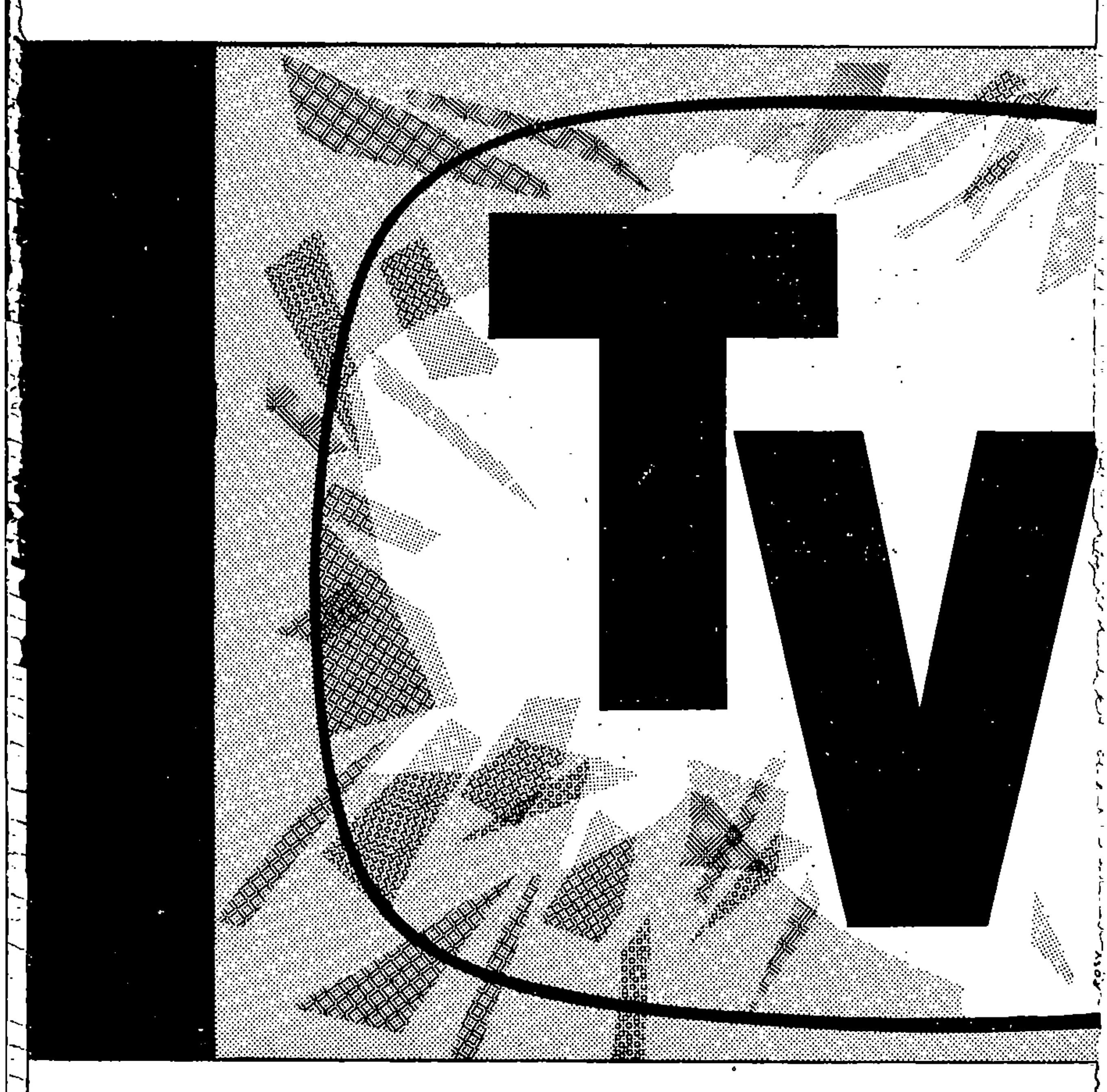
CAHIERS DU CINÉMA



118 ★ REVUE MENSUELLE DE CINÉMA ● AVRIL 1961 ★ 118

Cahiers du Cinéma

AVRIL 1961 TOME XX. — N° 118

SOMMAIRE

TÉLÉVISION

Ne manquez pas de prendre, page 74
LE CONSEIL DES DIX

Couverture de Rosy
Nous devons les clichés qui illustrent ce numéro à l'obligeance de la photothèque de la R.T.F. de « Télerama » et de « Télé Sept Jours »

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle de Cinéma
146, Champs-Elysées, Paris (8e) - Elysées 05-38
Rédacteurs en chef : Jacques Doniol-Valcroze et Eric Rohmer.

EDITORIAL

Il y a exactement dix ans (avril 1951) paraissait le premier numéro des CAHIERS DU CINEMA, *revue du cinéma et du télécinéma.* Ce programme, on le sait, ne fut rempli qu'à demi et, dès notre numéro 49, nous décidions de supprimer l'encombrant second terme du sous-titre. Un néologisme est un coup de dés. Celui-là fut malheureux, bien qu'issu d'une ambition *a priori* légitime (1). Disons que nous avons péché par apriorisme, sinon tout à fait par prévention.

Certes, il n'est point absurde de considérer la télévision comme un possible champ d'exercice pour l'art du cinéma et de penser que l'activité d'une salle virtuelle, aux millions de téléspectateurs simultanés, n'a pas moindre raison d'intéresser notre revue que celle du Gaumont-Palace, aux milliers de spectateurs successifs. Passé sur l'écran individuel ou collectif, le *Potemkine* reste le *Potemkine*, même si les puristes n'ont pas entièrement tort de préférer la manière B à la manière A, à l'imitation de ces mélomanes qui proscrivent le disque au nom du concert. Mais il se trouve que, depuis dix ans, la Télévision n'a jamais joué le rôle, souhaité, à tort ou à raison, par les cinéphiles, de Cinémathèque, ni, surtout, de Cinéma d'Essai.

***

Elle en a joué un autre — et tant mieux. C'est ce rôle, cette *fonction* qu'il convient d'envisager, avant d'essayer de cerner sa nature. Chez elle, la fonction prime la nature, plus sûrement encore qu'au cinéma dont Bazin disait qu'il est « un art fonctionnel ». C'est l'originalité même de cette fonction qui fit que nous vîmes, en ces dix ans, la T.V. échapper peu à peu à notre prise. Deux publics se sont formés, très distincts : celui qui va au cinéma et qui ne possède pas de poste de télévision, celui qui possède un poste et qui ne va qu'exceptionnellement au cinéma.

---

(1) Cf. le « chapeau » de l'article de Fred Orain « Film, Cinéma et Télévision » (*Cahiers du Cinéma* n° 1, p. 37) : « *Cette revue comporte dans son titre le mot de « télécinéma », il s'agit bien là d'un programme : tout film qui enregistre des images par un procédé photochimique nous intéresse, fût-il le film qui sert à la télévision de support et qui joue par rapport à elle* — mutatis mutandis — *le rôle du disque ou du magnétophone par rapport à la radio. Paraphrasant un mot célèbre, nous serions presque tentés de dire : « Tout ce qui est cinéma est nôtre.* »

Entre l'un et l'autre, il fallait choisir : à moins de diviser en deux parties autonomes ces Cahiers que rien ne nous empêchait d'appeler « Cahiers du Cinéma et de la Télévision » — mais alors nos pauvres soixante-quatre pages mensuelles n'auraient pas suffi à la tâche. Remarquons que la séparation existant entre l'une et l'autre activité est plus nette en France que chez nos voisins, où l'on passe à la T.V. plus de films anciens, où l'on donne même, sur le petit écran, des avant-premières cinématographiques, où l'on va s'asseoir dans les cafés pour assister aux séances de télévision, comme au spectacle. Ajoutons que l'existence du monopole d'Etat, la « brouille » divisant les deux professions ont pu transformer en attributs de nature des caractéristiques qui nous étaient apparues, il y a dix ans, comme des contingences faciles à surmonter. Notons, enfin, qu'une critique de télévision s'est constituée dans l'intervalle, tout aussi spécialisée, tout aussi fermée que celle de cinéma, qui nourrit, en tout cas, moins d'affinités avec la rubrique des spectacles qu'avec la page de la Radio qui, dans nos quotidiens ou hebdomadaires, lui sert généralement d'asile.

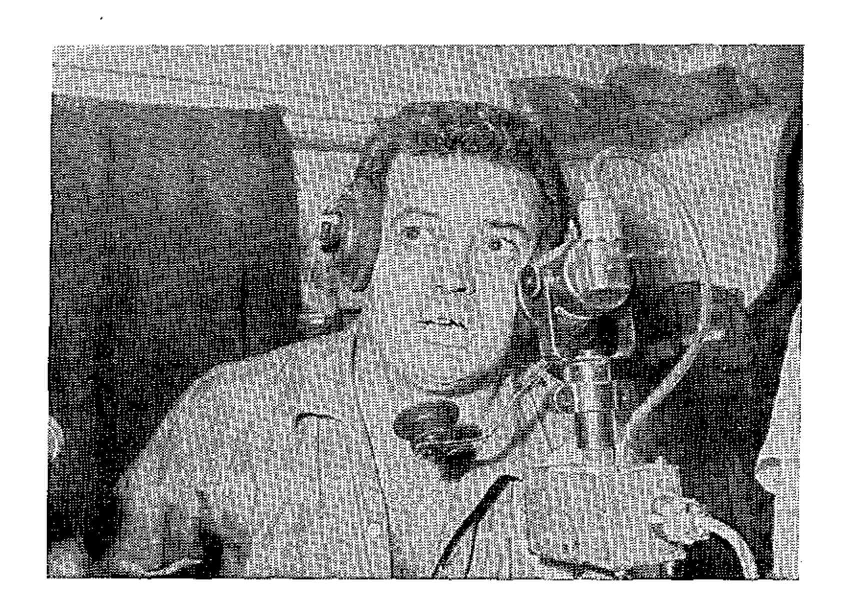
Faut-il, pour autant, ignorer la T.V. ou ne lui jeter de regard guère plus attentif qu'au théâtre, la peinture, les lettres ou la musique ? Convient-il de ne parler d'elle que lorsqu'elle nous force la main : quand, par exemple, un homme de télévision fait du cinéma (Chayefsky) ou vice-versa (Renoir) ? Nous contentons-nous de noter à l'occasion, comme nous l'avons fait souvent, l'influence de son style sur celui du cinéma moderne ? Maintes fois, nos lecteurs et amis nous ont dit que ce n'était pas assez. Nous sommes de leur avis.

S'il est vrai que l' « étrangeté » de la télévision nous effraye à juste titre, il est loisible de l'accueillir en nos murs par le biais d'un numéro spécial. Celui que nous proposons aujourd'hui n'est, dans notre pensée, que le premier d'une série dont l'avenir seul dictera la fréquence. Nous l'avons voulu, avant tout, honnête et modeste. Nous ne prétendons pas nous ériger en juges. Nous n'en avons ni le goût, ni le droit, surtout maintenant que nous sommes privés de la direction éclairée d'André Bazin, téléspectateur fervent comme on sait. *Il ne s'agit nullement d'exposer un quelconque point de vue des Cahiers du Cinéma sur la télévision, mais d'informer nos lecteurs en donnant la parole à ceux qui la font, en France, en 1961.*



Le monde de la télévision est vaste. Il a fallu choisir. Ce choix est arbitraire, comme tous les choix. Il aurait pu être plus étendu, mais c'eût été au détriment de la longueur des articles. Que ceux que nous avons écartés nous pardonnent, en sachant que nous leur fournirons l'occasion de prendre leur revanche. Quant à nos collaborateurs d'un jour, qu'ils trouvent ici nos remerciements pour leur précieux concours, mais aussi pour l'heureuse surprise qu'ils nous ont faite de manifester un tour de pensée beaucoup plus voisin du nôtre que n'est celui de maints cinéastes.

PIERRE SABBAGH



L'ACTUALITÉ CONTRE LA MONTRE

Le *Journal Télévisé*, je ne l'ai pas fait exprès. Je ne peux pas expliquer cela sans parler un peu de moi. Je dirai donc que j'ai tout fait dans la vie, tous les métiers possibles et imaginables. Je ne cherchais pas à gagner de l'argent, mais à faire des choses qui m'amusaient. J'ai tout de même un métier de base et un diplôme. Je suis dessinateur publicitaire. Je voulais être chef de publicité. Ce qui m'intéressait, c'était la couleur, la recherche de la synthèse, le coup de poing, le contact avec la foule, mais de façon parfaitement inconsciente : j'avais alors dix-sept ans. Par exemple, j'ai été comédien. Dullin m'a rendu le plus grand des services : il m'a persuadé que je n'avais pas de talent. Aussi ne lui serai-je jamais assez reconnaissant d'abord de ce qu'il m'a appris, ensuite de m'avoir découragé.

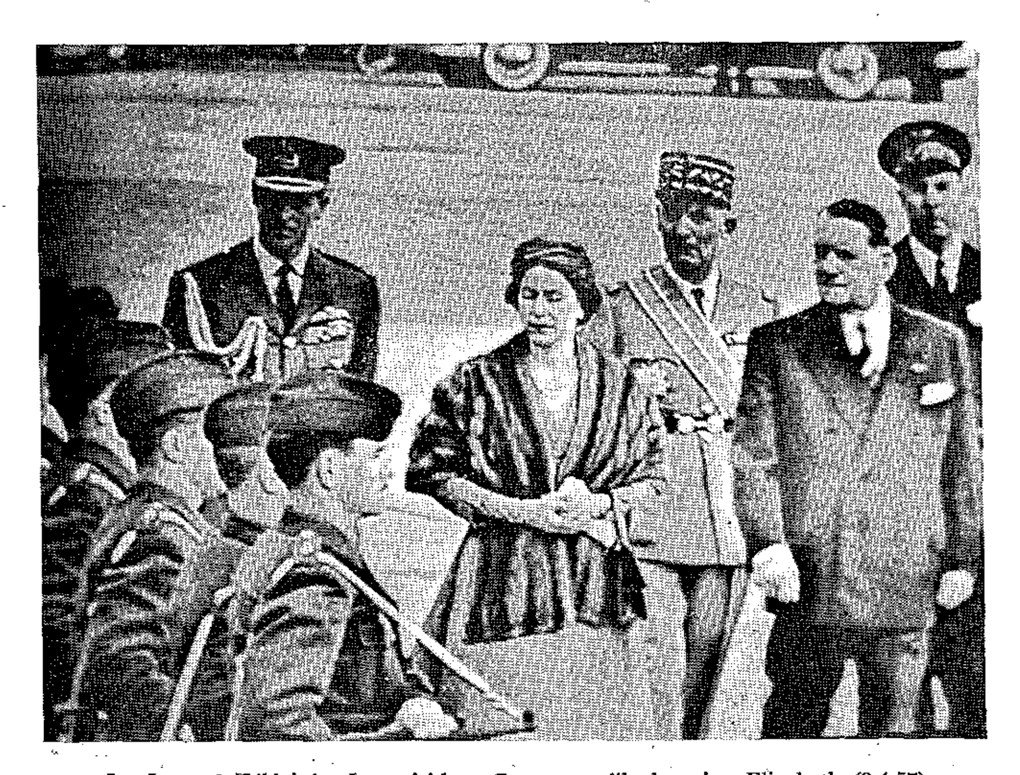
Dullin nous obtenait parfois des emplois de figurants dans des films. Un jour il m'a amené dans un studio pour tourner et j'ai découvert le cinéma. Je lui ai dit : « Mais devant la caméra ce n'est pas intéressant, c'est derrière que c'est amusant. » Et effectivement ça m'a passionné. J'étais fasciné par le chef opérateur, le preneur

de son me remplissait d'aise, bref je me suis dit : « Voilà un monde extraordinaire ! » Après avoir fait du spectacle de marionnettes, j'ai donc travaillé chez Grimault. J'étais dernier intervalliste. J'ai cru devenir fou. Je suis parti et j'ai fini par arriver au cinéma, au vrai, au département spécialisé des films Éclair. Et là, j'ai tout appris. J'ai fait du montage, j'ai fait du laboratoire, j'ai fait du *rewriting*, j'ai écrit des scénarios, j'ai été *assistant-réalisateur et même comédien*. En un mot, on m'employait, ce qui m'a permis de passer exactement partout. Puis, j'ai fait des commentaires pour les Actualités françaises et suis devenu radio-reporter à la R.T.F. J'arrivais ainsi à satisfaire ma passion des voyages, mon goût du contact avec la foule. Mais tout de même je me sentais encore insatisfait.

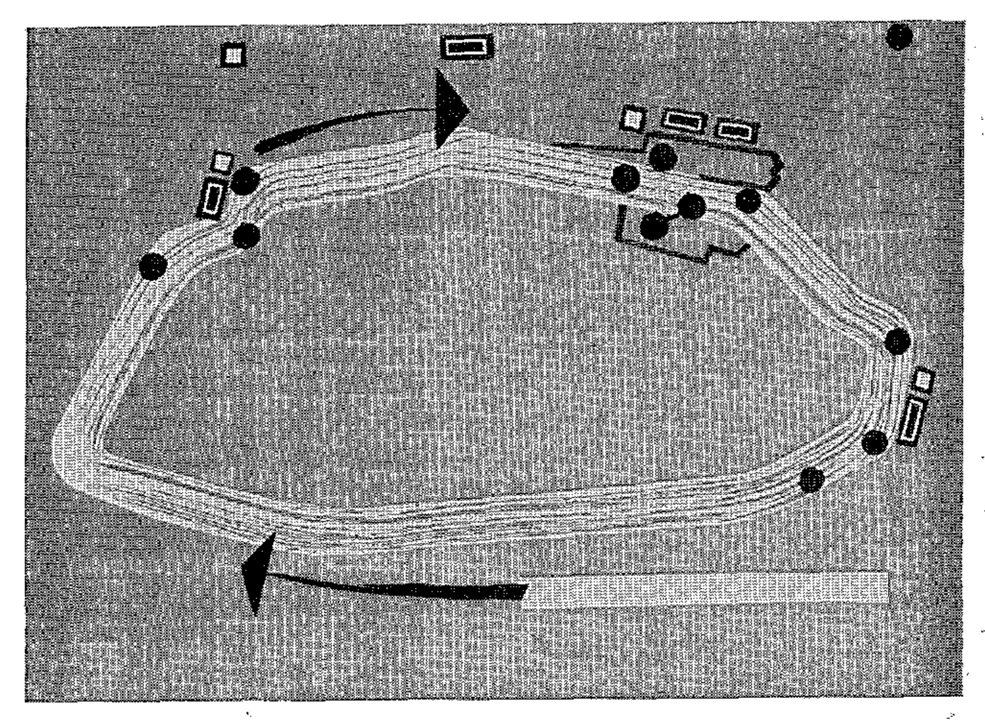
Une caméra en ballon

Depuis 1945, chaque fois que la radio me laissait un moment de liberté, je me précipitais à la télévision. C'était alors un bien grand mot, mais là aussi j'ai appris à tout faire.

En 1948, j'ai eu l'idée de faire un journal *télévisé*. J'avais une grande passion pour le journalisme et, cette passion, j'ai voulu la traduire en images pour la télévision. Je me suis souvenu des Actualités françaises. J'ai mis sur pied un projet. J'ai pris toutes les informations d'une semaine, qui tombaient à la radio sur un télétype, et j'ai essayé de voir ce qu'on pouvait en faire en *images. J'ai préparé* un journal — tout écrit — j'ai fait établir un devis et le projet est allé jusqu'au bureau du ministre qui a dit : « Il est gentil, ce petit, mais il faut le mettre dans un coin



Le Journal Télévisé : Le président Coty accueille la reine Elisabeth (8-4-57)



Préparation du reportage en direct sur les 24 Heures du Mans (juin 1955).
Les gros points noirs indiquent l'emplacement des caméras.

de la cour et le laisser jouer tout seul ». Or, je suis têtu. J'ai recommencé plusieurs fois et, un an après, j'ai gagné. Wladimir Porché, alors directeur général de la R.T.F., m'a confié un poste. Seulement j'étais seul et je n'avais pas un sou. J'ai pris un cameraman — c'était Wakevitch, que j'avais connu comme correspondant de guerre — et nous sommes partis à l'aventure. On montait à la main. On développait à la main, dans des bassines. On faisait sécher la pellicule dans des boîtes de petits pois qu'on chauffait avec des lampes pour aller plus vite. Je faisais la sonorisation et le commentaire. De cette manière, nous obtenions un journal de dix minutes ou d'une demi-heure, selon les cas. Nous en faisions un par mois ou un par semaine... Puis on nous a débloqué quelques crédits et, le 29 juin 1949, tout a démarré.

J'ai pris des collaborateurs à la radio. J'ai eu Sallebert, qui revenait de Corée, Debousi, Dumayet, Loursais, De Caunes, Tchernia. Quelques cameramen, comme Cabrière, Anjubault, qui était monteur chez Pathé. Je suis allé chercher des développeurs à Epinay.

J'avais le souvenir d'un reportage que j'avais fait pour la radio. J'étais parti en ballon de la place de la Concorde, avec un émetteur-radio, jusqu'à quarante kilomètres au sud de Bordeaux, et j'avais pris des photos. Je m'étais dit : « Survoler la France à six cents mètres, c'est formidable ! » Le premier reportage du *Journal Télévisé* a donc été une caméra en ballon. Nous avons récupéré une caméra 35 mm qui avait été abandonnée par les Allemands et nous sommes partis de la place de la Concorde en ballon libre. Naturellement, le ballon a pris feu sur une ligne à haute tension. Quinze cents mètres cubes de gaz qui brûlent au-dessus de la tête,



Tour de France 1958 : reportage réalisé en direct par Pierre Sabbagh (passage au col de Peyresourde).

ça fait un drôle d'effet. Quatre dans un panier d'osier, en plein ciel, et le feu qui vous guette ! Wakevitch a été extraordinaire. Il n'a pas lâché sa caméra. Evidemment on nous a soupçonnés d'avoir mis le feu exprès.

C'était en 1949. Le *Journal* prenait de l'importance. Nous sommes passés trois fois par semaine, puis cinq, et sept en septembre. En 1950, le 819 lignes a été lancé. C'est alors devenu le délire, car nous faisions vingt-huit émissions par semaine !

Au niveau des papillons

En 1951, je suis arrivé à imposer un Tour de France, avec prises de vues sur moto. Tout le monde a poussé des hauts cris. Mais j'avais mon idée.

Jé voulais vivre une course à l'intérieur du peloton, voir vraiment comment un coureur s'échappe, comment les autres le rattrapent, s'ils le rattrapent, voir comment ils s'alimentent, comment les directeurs techniques travaillent avec eux, etc. On me reprochait de vouloir faire le travail du photographe de presse. Mais ce n'était pas cela du tout. Le photographe prend son cliché et s'en va. Moi, je voulais rester. J'ai fini par avoir l'autorisation, et c'est devenu alors quelque chose d'assez étonnant, car



Tour de France 1960 : reportage réalisé en direct par Igor Barrère (passage au col de Peyresourde). On aperçoit, sur la moto, l'antenne émettrice.

j'avais à l'époque un cameraman, Henri Depersin, qui a passé vraiment cinq mille kilomètres à l'intérieur du peloton. Il faisait des prises de vues insensées. J'avais choisi des motos B.M.W., à double suspension télescopique arrière, de manière à n'avoir pas trop de cahots. Depersin se calait les pieds sous les cuisses du motard et se laissait pendre en arrière, au ras de la route, de manière à cadrer la tête du coureur, par-dessous, en contre-plongée. Voir une course ainsi, au niveau des papillons, c'est extraordinaire. Mais j'ai vu aussi Depersin debout sur la moto pour filmer le peloton complet, et je peux dire qu'il a ramené des images comme on n'en avait jamais vues.

Chaque opérateur d'actualités faisait donc le film de l'étape qui, en principe, devait aider à comprendre ce qui s'était passé. Mon rôle consistait à faire de ces films une vérité. Les cameramen avaient des consignes : de loin en loin ils prenaient trois images d'une borne kilométrique et de leur montre-bracelet, ce qui nous permettait, au montage, de savoir où étaient les coureurs à tel moment. On savait que tel coureur s'était échappé à tel instant précis et on savait à tel instant quelle était la distance entre les coureurs. Puis on travaillait toute la nuit avec le chef-monteur et, le lendemain, on sortait un minimum de dix minutes sur une étape. Et croyez que c'était un exploit, en 1951, de sortir l'équivalent d'un court-métrage de six cents mètres en une nuit, avec sonorisation et commentaire !

Tragédie à vingt-deux personnages

Le Tour de France était, de loin, l'événement le plus spectaculaire et le plus attendu du public. Mais il y avait aussi le football.

Moi, avant la télévision, je n'allais presque jamais sur les stades. J'ai découvert le sport dans un car de télévision et, depuis, réaliser un reportage de football ou de rugby me passionne. Car il y a l'instant à saisir et surtout le déroulement d'une tragédie, au sens grec du terme. Le football est une tragédie moderne, qui possède ses conventions, ses règles, ses actes. Une tragédie à vingt-deux personnages qui s'ordonne sur un terrain, *limité suivant certaines règles de jeu. Pour que le reportage* soit bon — la tragédie réussie — il faut deux conditions : 1° que nous, cameramen et réalisateur, ayons senti l'action pour pouvoir la précéder, ne serait-ce que d'un centième de seconde ; 2° que l'équipe favorite — c'est-à-dire généralement nationale — remporte la victoire. Deux conditions qui font que le succès de l'émission ne dépend pas entièrement de sa valeur intrinsèque.

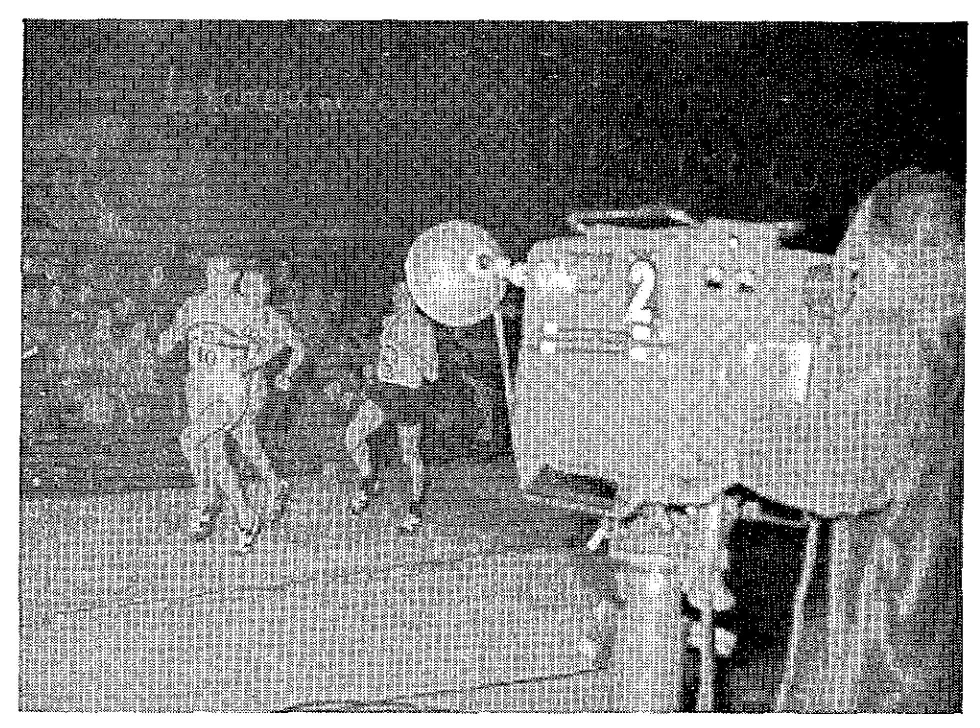
Pour les matches de football, j'ai imposé aux cameramen, avec du papier et un crayon, un faux match. C'est-à-dire que j'ai enfermé à tout jamais les matches de football dans un schéma. Quoi qu'il arrive, où que ce soit, quel que soit l'enjeu, j'ai fixé une fois pour toutes une *forme* de prises de vues qui puisse s'accommoder de toutes les circonstances. C'est faux, c'est forcément faux, car quand on rend compte en sept minutes d'un match de quatre-vingt dix minutes, la vérité s'échappe forcément. Mais du moins, contrairement à ce qui se faisait jusque-là, a-t-on essayé de faire croire au match : c'est-à-dire qu'il n'y a jamais un *corner* sans que le corner soit tiré, jamais un *but* sans qu'il y ait un engagement. Nous mettions en évidence les articulations essentielles de l'action. Et cela nous a conduit à tout le reste, aussi bien à la rafle de police qu'aux prix littéraires.

La course contre le temps

Naturellement, je ne prétends pas que nous ayons fait du cinéma. Nous nous sommes servis de caméras et de pellicule pour faire des images. La plupart de ceux qui travaillaient avec moi venaient du cinéma. Ils essayèrent donc d'en respecter les grandes lois. C'était un tort, car nous avons ainsi perdu beaucoup de temps. C'était un tort, parce que nous étions loin derrière le cinéma : nous n'en avions ni les moyens ni les qualités. Nous étions vraiment les tout petits frères, qui essayaient de voir comment faisaient les grands, au lieu de délibérément partir sur une autre route — quitte à se tromper. Cela s'est fait au fur et à mesure des années et des améliorations successives : amélioration du personnel, amélioration des moyens financiers, amélioration du matériel et des possibilités techniques qui nous furent données par la suite.

Après avoir couru sur la route du cinéma, nous sommes arrivés à des choses qui seraient invraisemblables pour le cinéma. Par exemple, on se fait envoyer du son à travers l'Atlantique, et ce son, nous l'enregistrons ici sur bande synchrone et nous montons l'image sur le son. Et c'est excellent ! Mais cela n'est concevable que dans une limite de temps très courte, car il ne s'agit pas de faire autre chose que *d'illustrer un fait journalistique décrit par un témoin.* Ce n'est que de l'illustration, mais de l'illustration animée qui apporte au téléspectateur la valeur de l'instant. Le lendemain, c'est un plat bien froid, trois jours après, ça ne vaut plus rien. L'image a dans ce cas la valeur de la radio-photo, la valeur du document que les journaux du soir vont s'arracher à 800.000 francs, que les journaux du matin négocieront à 200.000, et dont les journaux du soir du lendemain ne voudront plus.

Dans ce domaine, les techniques électroniques nous ont permis d'aller beaucoup plus loin et, non seulement de battre des records, mais de faire des choses qui sont



Un domaine privilégié de l'actualité télévisée : le sport.

aberrantes, comme d'aller contre le temps. Je veux dire que nous arrivons à rattraper les fuseaux horaires. Par exemple, lors du voyage du général de Gaulle en Amérique, j'ai passé au cinq millième de seconde une image d'une côte à l'autre, c'est-à-dire que j'ai pu donner l'événement presque avant qu'il n'ait lieu, en tout cas avant qu'il n'ait eu lieu dans l'entendement du téléspectateur.

Jusque-là, nous avions respecté un rythme qui est le rythme des fuseaux horaires, rythme lié, on le sait, à la rotondité et à la rotation de la terre. A partir du moment où l'image va de l'est vers l'ouest, c'est-à-dire contre la montre, et qu'elle effectue ce parcours à la vitesse de la lumière, elle arrive avant l'événement. Elle donne au spectateur un choc tel que tout le reste paraît périmé avant même de naître. Il faut faire très attention à cela, car on casse tout. On casse la vérité en étant plus vrai qu'elle, et souvent le spectateur comprend mal cette vérité. Il n'est pas préparé à la recevoir, car il n'en n'a pas le contexte. D'autre part, si on l'habitue à de telles prouesses (qu'il comprend mal), il n'admet pas qu'on n'en fasse pas tous les jours. Pour les événements d'Alger, par exemple, les téléspectateurs n'ont pas compris que je n'aie pas donné l'image directe d'Alger. Mais ce n'était pas possible ! Ce le sera en 1962. Actuellement il n'existe qu'un relais Paris-Alger, très précaire, d'ailleurs, à travers l'Espagne et les Baléares. Et si nous avons donné l'image Alger-Paris il y a deux ans, c'était avec de la stratovision préparée pendant un mois. Les gens ne peuvent pas admettre que nous ne fassions pas l'impossible tous les jours. Quand nous passons sur *suscadeur* l'arrivée de de Gaulle en Amérique, grâce à l'image coupée en quatre, transmise par le câble à une vitesse délirante, ils n'admettent pas que nous ne répétions pas l'exploit chaque jour. Mais encore faut-il que l'événement en vaille la peine : qu'il soit suffisamment solide et qu'il corresponde à des horaires.

Lorsque l'image n'existe pas

Car l'énorme problème est le problème de l'horaire. Pour venir au secours de l'horaire, nous est arrivée l'image magnétique.

L'image magnétique est un moyen extraordinaire, merveilleux, et d'abord parce que l'image n'existe pas : c'est une modulation électrique enfermée dans une bande et retransmise au moment où on en a besoin. Cette image magnétique nous permet de différer, mais de différer d'une minute, ou de dix, ou de quinze ! L'image magnétique tourne le dos à la chimie, définitivement. Elle rend le laboratoire inutile. A la seconde où elle est enregistrée, elle est disponible, sous forme d'*une bande standard*, ou de deux bandes, au choix. Si la bande coûte cher — 300.000 francs — son usage est infini : il suffit de l'effacer. Et puis, l'image magnétique peut être montée. On peut couper un mot, couper une image. On peut doubler, on peut multiplier. On peut enregistrer sur quatre bandes à la fois et en faire un montage. On peut partir synchrone avec l'une et pas synchrone avec l'autre. On peut passer en négatif ou en positif : il suffit d'inverser les polarités. On peut *tout* faire. C'est vraiment là la télévision et son domaine propre. Prenons l'exemple de la visite du général de Gaulle au mont Valérien. La cérémonie s'est terminée à huit heures moins trois et je devais en rendre compte par l'image au *Journal Télévisé* de huit heures. J'ai donc fait, entre huit heures moins trois et huit heures, un *digest* de la cérémonie, de cette cérémonie qui venait de durer trente minutes. Et cela sans un coup de ciseau. Il ne faut donc pas parler de cinéma : c'est l'emploi de l'image, oui, mais d'une image qui n'existe pas !

Mais on nous prépare déjà l'image thermoplastique. L'image magnétique sera périmée, car l'image thermoplastique se conserve. C'est un film véritable, qui peut être projeté sur un écran de cinéma. Le montage s'effectue avec des ciseaux et sans aucune précaution. Monter l'image magnétique est très délicat, les monteuses doivent avoir des doigts d'or, être extrêmement précises dans leur travail. Rien de tel avec l'image thermoplastique. On ne la regarde pas, on la sent au pouce. On sent la gravure et on coupe. En outre, elle ne se raye pas, ne s'use pas. Elle est dure. On peut marcher dessus sans l'abîmer.

C'est cela qui fait de la télévision quelque chose qui vit, qui marche, qui est dynamique, qui va toujours au-delà de ce qu'on espère. On n'y a même pas le temps de recommencer ce qu'on a fait en l'améliorant. Il faut déjà aller plus loin. Car nous sommes toujours en retard et sur l'évolution du téléspectateur et sur les possibilités qui nous sont offertes.

L'art de ne pas avoir de remords

S'il me fallait maintenant parler de la vérité que nous pouvons obtenir, je dirais d'abord que rien n'est plus mensonger que l'image. Rien n'est plus mensonger que l'objectif et cela s'appelle un objectif ! Le monsieur qui s'en sert à l'intention de plus de huit millions de spectateurs et dans l'instant, a une responsabilité telle qu'il se retient et qu'il se dit : « On ne doit pas mentir. » Car il prend une responsabilité colossale. Un jour on m'a demandé de définir la télévision en direct et j'ai dit : « C'est l'art de ne pas avoir de remords. » Songer qu'une simple pression du doigt suffit pour envoyer une image. Elle peut être déclenchée par un afflux de sang, par un influx nerveux qui court de la tête le long de la colonne vertébrale jusqu'à l'extrémité des doigts. Ce n'est pas la peine de se retourner et de dire : « J'ai eu tort. » C'est trop tard. L'image est partie, elle est passée.

Prenons l'exemple des obsèques. Supposons-les, même, nationales. En se donnant un peu de mal, avec un foyer un peu long, on trouve toujours trois personnes

en train de rire. Eh bien, le choix d'un tel plan change le sens de l'événement. D'ailleurs lorsque nous plaçons les quatre caméras, il y a déjà choix. Avant même qu'on ait choisi les potiques, il y a orientation. Et lorsque, à la fin, il faut choisir entre seize possibilités, où est la vérité ?

Il y a autre chose. Le cameraman de différé réagi selon son émotion de l'instant. L'image qu'il prend est vraie à la minute où l'événement se déroule. Elle est vraie sans aucun contexte, à l'endroit même où les choses se passent. Il rapporte la pellicule : elle est déjà moins vraie avant même d'être développée. Lorsqu'elle est développée, elle se voit entourée par un certain nombre d'événements qui rendent sa vérité relative à un contexte qui la dépasse. C'est à ce moment-là qu'intervient le montage. Le montage va consister à mettre l'événement en vraie grandeur par rapport aux autres. Soit le minimiser par rapport à ce qu'il était, soit, au contraire, le mettre en lumière, parce que, par exemple, à dix mille kilomètres de là il s'est passé quelque chose qui lui donne un relief qu'il n'avait pas. Enfin le commentaire parachève cette construction.

Le domaine de l'actualité est donc extrêmement vaste et, pour moi, la télévision, c'est d'abord l'actualité. Qui dira où commence l'actualité, où elle finit ? Je prétends que la Callas à l'Opéra, c'est de l'actualité. Ou la création d'une pièce inédite de Giraudoux. Ou encore le retour de Piaf à la chanson. Car il y a l'actualité à l'année, au mois, à la semaine, au jour, à la minute.

Pierre SABBAGH.

(Propos recueillis au magnétophone)



« Je prétends que la Callas à l'Opéra, c'est de l'actualité. »

PIERRE LAZAREFF



CINQ COLONNES A LA UNE

Si *Cinq Colonnes* à la Une est une émission de prestige, contrairement à ce qu'on pense, ce n'est pas une émission chère. Alors que beaucoup d'émissions dramatiques reviennent à quinze, vingt, trente et parfois quarante millions d'anciens francs, notre budget moyen est de l'ordre de dix millions. Il est vrai que nous avons un accord avec Air France qui réduit en partie les frais de déplacement. Je crois qu'on ne soupçonne pas l'effort que représente une émission comme *Cinq Colonnes*. Les moyens de la R.T.F. sont les seuls dont nous disposons. A l'exception d'un très petit nombre de techniciens, nous n'avons pas une équipe qui soit attachée exclusivement à l'émission. Nos collaborateurs travaillent par ailleurs soit au *Journal Télévisé*, soit dans les dramatiques. Nous nous heurtons donc toujours à une immense difficulté : trouver des réalisateurs et des journalistes de talent qui soient libres ensemble pour traiter un sujet qui leur convienne parfaitement. Si, par exemple, nous pensons que tel sujet convient à Bringuier et Knapp et si ce sujet est tributaire de l'actualité, nous devons d'abord savoir si Bringuier et Knapp sont libres ou non à ce moment précis. S'ils ne sont pas libres, il faut que nous leur trouvions des remplaçants.

Un travail d'équipe

Notre travail est un travail d'équipe. Je suis producteur de l'émission au même titre que Pierre Desgraupes, Pierre Dumayet et Igor Barrère, et je dois dire que nous nous entendons parfaitement. Notre méthode de travail s'apparente au grand journalisme. Nous choisissons un sujet et nous en confions la réalisation à un journaliste et un réalisateur. Ceux-ci effectuent leur travail, et ensuite nous y travaillons tous ensemble.

Prenons l'exemple du reportage de Bringuier et Krier sur l'île de Watt. C'était un très bon sujet. Nous avions reçu une information et Dumayet s'en était particulièrement occupé. Il avait pris contact avec les habitants, les autorités locales, etc. Avec Dumayet, Bringuier et Krier ont commencé à mettre au point le sujet. Ils se sont rendus sur place, ont regardé, sont revenus, et nous en avons reparlé ensemble. Ensuite l'équipe est partie pour tourner le sujet. A leur retour nous nous sommes aperçus qu'il n'était pas du tout traité comme nous voulions qu'il le fût. C'était très beau, mais c'était pour le Cinéma d'Essai. Cela pouvait intéresser, et même enthousiasmer trois mille téléspectateurs. Nous l'avons dit très franchement à Krier et à Bringuier. Nous nous sommes expliqués avec eux et ils ont accepté notre point de vue. Ils avaient rapporté de quoi faire un film de deux heures dont nous savions d'avance que nous ne pourrions garder que de douze à quinze minutes. Il s'agissait de retravailler le sujet. Tout le monde s'y est mis, chacun a donné son avis, puis l'un de nous — Dumayet — a été désigné pour collaborer avec Krier et Bringuier. A la fin, nous avons obtenu un résultat qui, à mon avis, était excellent.

Le problème pour nos nouveaux collaborateurs est de s'adapter à l'esprit de *Cinq Colonnes*. Car il est absolument nécessaire de créer un ton général de l'émission. Sinon cette émission ne voudrait rien dire, elle serait totalement disparate. D'ailleurs Bringuier, par la suite, a réalisé pour *Cinq Colonnes* un reportage au Sahara. Eh bien, le sujet est passé, à peu de choses près, tel qu'il l'avait conçu. Il sait aujourd'hui dans quel sens il doit travailler pour l'émission.

Présenter les problèmes à travers les hommes

Cet esprit de *Cinq Colonnes* est la conséquence d'une certaine manière que nous avons de comprendre le journalisme. Ce que nous désirons faire, c'est présenter les problèmes à travers les hommes. Nous cherchons beaucoup moins à suivre et à faire un résumé des événements du mois qu'à choisir, parmi les événements, ceux qui ont un sens et qui peuvent avoir une suite. Ceux, en somme, qui posent un problème, soit sur le plan politique, soit sur le plan humain, soit sur le plan économique, soit sur le plan social, soit sur le plan culturel. Par exemple, le problème du logement collectif.

Il y avait des mois que nous avions cette idée. Nous voulions trouver un ensemble d'habitations à travers lequel il serait possible de déterminer les avantages et les inconvénients de la construction moderne. Lorsque nous avons découvert Sarcelles, nous avons pensé que c'était exactement ce qui nous convenait. Pourquoi ? Parce que c'est une cité qui est en train de se construire, mais qui est déjà, pour une part, une ville ancienne, puisqu'il y a quatre ans que des gens y habitent. C'est une cité en plein devenir qui compte aujourd'hui trente mille habitants, mais qui en comptera quatre-vingt mille. D'autre part le décor se prêtait particulièrement bien à ce que nous voulions faire. Nous avons vu que tous les problèmes se présentaient à Sarcelles, comme dans le microcosme de toutes les autres cités d'habitation. Dès ce moment, Krier et Tchernia sont allés se promener dans Sarcelles, jusqu'à ce qu'ils aient une idée de ce qu'ils feraient. Comme toujours, nous avons discuté ensemble et ils ont tourné leur reportage.



L'équipe de *Cinq Colonnes à la Une*. De gauche à droite : Igor Barrère, Pierre Desgraupes, Pierre Dumayet et Pierre Lazareff.

Autre exemple : les événements du Congo. C'est un sujet que nous avons traité deux fois de suite. Deux fois de suite nous avons envoyé Roger Louis au Congo, en lui donnant quelques consignes. Obtenir à tout prix une interview de M. Lumumba, une autre de M. Kasavubu ; interroger les gens dans la rue pour savoir ce qu'ils pensent. Roger Louis nous a rapporté un remarquable reportage et, un mois après, lorsque la situation eut évolué, nous lui avons demandé de revoir les mêmes personnes que la première fois. Ce que nous voulions, c'était soulever, à l'occasion d'un événement d'actualité, tout le problème d'une jeune nation et de ses difficultés.

Objectivité et rythme

Ces deux exemples montrent bien quel est notre objectif en réalisant *Cinq Colonnes*. Nous voulons ne pas truquer les choses, les montrer telles quelles sont, avec leurs bons et leurs mauvais côtés, mais en essayant de les « dramatiser ». Car les téléspectateurs doivent suivre, sans avoir l'impression d'assister à un cours. Nous ne tirons jamais nos propres conclusions de nos exposés. Nous présentons des faits, aussi objectivement qu'il est possible, et nous laissons les téléspectateurs tirer les conclusions.

Nous avons en effet un souci dominant. Nous pensons toujours que plusieurs millions de spectateurs nous regardent et qu'ils doivent rester à l'écoute pendant



Cinq Colonnes à la Une : Reconstitution d'un accident. Les caméras sont dissimulées pour filmer les réactions des automobilistes.

cent minutes. Nous choisissons donc, par exemple, douze ou quatorze reportages parmi ceux que nous estimons être les meilleurs — tant par leur valeur propre que par ce qu'ils pourront apporter à l'ensemble harmonique de l'émission. D'où ce souci du rythme essentiel, si l'on veut retenir l'attention du téléspectateur pendant cent minutes. C'est pourquoi il arrive que nous passions une petite séquence de trois, quatre ou cinq minutes dont nous savons qu'elle a moins d'intérêt intrinsèque qu'une autre, mais qui ménage aux téléspectateurs un temps de repos nécessaire après un sujet dramatique. J'ai toujours pensé qu'il était possible de présenter n'importe quel événement, n'importe quel problème, d'une façon qui intéresse l'ensemble du public. Il faut simplement ne pas perdre de vue qu'il est nécessaire de les passionner sur le sujet.

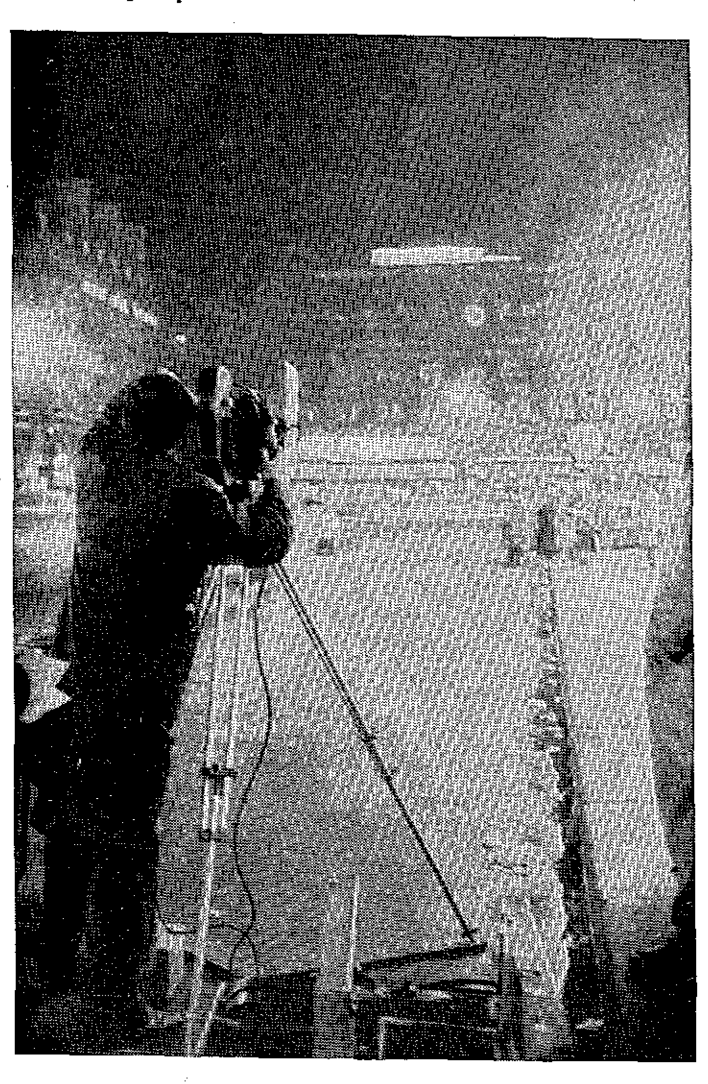
Vérité de l'image

En dehors de cet intérêt didactique, il est évident que ce qui frappe dans *Cinq Colonnes*, comme d'ailleurs dans toutes les émissions de reportage ou d'actualité, c'est le sentiment de vérité qui se dégage de l'image. La télévision est un extraordinaire *révélateur* de la vérité. Lorsqu'un monsieur raconte, devant la télévision, une histoire qu'il a apprise par cœur ou lorsqu'il défend une thèse qu'il n'approuve pas au fond de lui-même, cela se voit immédiatement. On sent immédiatement si cette personne qui parle dit la vérité ou ment, si elle est sincère ou non. Pourquoi

les hommes politiques sont-ils si mauvais, si ennuyeux — sauf quelques-uns ? Parce qu'ils jouent un rôle. Parce qu'ils viennent dire des choses qu'ils doivent dire, parce qu'ils emploient des mots qui ne viennent pas du fond de leur cœur. Par contre, lorsque des gens du peuple viennent sur notre écran, c'est merveilleux ! Quelqu'un qui ment très bien peut paraître brillant à la télévision : il ne peut pas toucher. Quelqu'un qui bégaie à la télévision, en disant ce qu'il porte en lui, touche. Un mauvais comédien est plus mauvais à la télévision qu'au cinéma et au théâtre. Car il faut dire que ce qui passe le mieux à la télévision, c'est la simplicité, c'est le naturel. Quand je pense à *Cinq Colonnes*, les images qui me reviennent à la mémoire sont toujours les plus simples. C'est la petite fille qui est née dans un camp de concentration. C'est Bombard et son visage qui rit toujours. C'est Edith Piaf, lorsque Desgraupes lui a demandé après sa maladie : « *Saviez-vous que les gens croyaient que vous étiez morte ?* »

Pierre LAZAREFF.

(Propos recueillis au magnétophone)



STELLIO LORENZI



Stellio Lorenzi dirige Guy Berthomieu et Nadia Gray dans une scène de *Nina* d'André Roussin.

LES PROBLÈMES DU RÉALISME

S'il n'y avait pas eu la télévision en Amérique, les Etats-Unis auraient un autre président, car Nixon aurait remporté la victoire sur son adversaire démocrate. Voilà un exemple typique de l'importance de la télévision en tant que moyen de diffusion. Les journaux ont d'ailleurs dit fort justement que le faible pourcentage de voix qui ont accordé la victoire à Kennedy était dû au fait que la campagne présidentielle avait été télévisée. Pour cela, il n'est pas exagéré d'affirmer que, sans la télévision, vraisemblablement Nixon aurait été élu. C'est d'ailleurs parfaitement compréhensible : pendant les entretiens et les controverses qui les ont opposés, l'un des deux est apparu beaucoup plus télégénique que l'autre aux yeux de milliers de téléspectateurs. N'oublions pas que la vie du pays s'est pratiquement arrêtée, lorsque les deux candidats se sont rencontrés et ont parlé. Il n'y avait plus personne dans les cinémas, tout le monde a regardé le match Nixon-Kennedy. Et le plus séduisant, le plus habile à la controverse, a polarisé toutes les sympathies parmi la masse des hésitants.

Une place de village

Seconde remarque, d'ailleurs liée à la précédente : la télévision ramène le pays à l'échelle d'une place de village. Au même instant, tous les habitants du pays — dans la mesure où le programme est un programme suivi — assistent au même événement, à la même pièce, au même jeu. Au lieu de se rendre ensemble, le

samedi soir, au Central Palace de la place du village, ils y vont séparément. Mais ils y vont en même temps, et pour le même spectacle, ce qui rend le résultat équivalent. Tous participent au même événement. Et lorsqu'ils se rencontrent, le lendemain, au bureau ou à l'usine, ils ont un sujet de conversation commun. Brusquement le pays vit à l'unisson un même événement. C'est un phénomène considérable, et qui n'existait pas jusqu'ici. Il y avait la radio, bien sûr, mais la télévision possède un pouvoir accru, car elle possède l'image.

L'importance première de la télévision tient donc à la simultanéité qui existe entre l'événement et sa transmission. Sa résonance vient du synchronisme qui rend le téléspectateur solidaire d'un événement que, sans elle, il n'aurait pas connu, ou *n'aurait connu que plus tard. En ce sens,* la télévision peut être définie comme la convergence de toutes les forces d'un pays sur un point déterminé de son histoire. Quand une troupe passe sur un pont, on lui fait rompre le pas pour éviter que le pont ne s'écroule. La télévision court chaque jour le même risque.

Apologie des temps morts

Ceci dit, personnellement, ce qui m'a frappé à la télévision depuis l'époque où j'ai commencé à la regarder, en 1948 (j'étais alors assistant de cinéma), c'est tout autre chose. Vous avez remarqué que, dans toutes retransmissions de matches sportifs, les réalisateurs ménageaient des entractes qui correspondaient d'ailleurs aux entractes réels, comme la mi-temps au football. Pendant ces entractes, qu'il fallait bien remplir, la caméra se promenait au petit bonheur et pêchait des plans dans la foule. Je me suis aperçu alors avec étonnement que ce que je voyais, loin d'être inintéressant ou ennuyeux, était au contraire passionnant. C'était un père tenant son enfant par la main, une femme avec un chapeau de paille sur la tête, un spectateur qui ouvrait son parapluie... Je me suis brusquement rendu compte que, lorsqu'on avait ainsi le regard attiré sur quelque chose qui n'avait pas en soi une efficacité voulue, on éprouvait néanmoins un intérêt certain, parce qu'on projetait sur la personne que l'on voyait les suppositions que l'on pouvait faire quant à son état d'esprit. Plus précisément : un phénomène m'est apparu comme une chose palpable, c'était la notion de durée. Le temps devenait un facteur important dans l'intérêt que l'on pouvait porter à un comportement. C'était, avant l'heure, la dédramatisation d'une action. Je me rappelle également avoir vu des bandes où des personnages, qui traversaient une rue, arrivaient *devant une porte, regardaient* cette porte. Ils prenaient un temps fou et pourtant rien de tout cela n'était ennuyeux ! Je me suis dit : C'est tout de même curieux, alors qu'au cinéma on cherche tout le temps l'efficacité du plan pour éviter les temps morts, la télévision est truffée de temps morts et ces temps morts ont un intérêt, justement parce que ce sont des temps morts. Je crois donc que la télévision a donné aux gens, peut-être inconsciemment, l'habitude de regarder, et de regarder dans la durée. Je crois que c'est là son rapport capital. Alors que les actualités filmées offrent au spectateur un succédané de l'événement, la télévision lui permet de vivre cet événement dans sa durée.

Paradoxalement, cette constatation, c'est le cinéma qui l'a exploitée. C'est Truffaut dans *Les Quatre Cents Coups*, c'est Rouch dans *Moi, un noir*, bien d'autres encore. Mais, me direz-vous, pourquoi ne pas l'exploiter à la télévision ? Nous touchons là au problème des moyens de production de la T.V.

La télévision, par essence, c'est le *direct*. Tout au moins, en France, la télévision s'est orientée vers une production en direct. Or le direct est parfait, lorsqu'il s'agit du reportage d'actualité. Mais que peut-on faire, quelles sont les possibilités qui s'offrent dans le cadre des émissions dites dramatiques, puisque l'usage est, en France, des pièces de fiction réalisées en direct ? Qui dit direct dit forcément studio. Nous devons donc tenir compte du fait que nous travaillons en studio, donc dans des décors. Mais des décors reconstruits, pas des décors réels. Il est bien évident que,



Christiane Lenier et William Sabatier dans *Thérèse Raquin* d'après Emile Zola, émission de Marcelle Maurette, réalisée par Stellio Lorenzi le 8-7-60.

dans ces conditions, le réalisme à la télévision pose des problèmes. Rendre compte de son temps à la télévision dans des décors fabriqués, c'est difficile. Mais il y a aussi un autre problème : celui du temps qui nous est imparti pour une production. Nous faisons une mise en place d'émission en une journée ! Ce n'est pas chose facile, surtout quand elle comporte entre trois cents et quatre cents plans !

La parole est au théâtre

Mais le problème essentiel est le problème du choix des textes. Les textes que nous choisissons sont ceux qui présentent une forme dialoguée, permettant à une action de se dérouler dans des décors limités, et des décors n'ayant pas un caractère réaliste et multiple, tels que rue, métro ou gare. Du fait des conditions de travail qui nous sont imposées, il nous a fallu puiser au réservoir du répertoire théâtral. Nous avons donc fait du *théâtre télévisé.* Mais en faisant cela, nous nous sommes aperçus rapidement que la forme d'écriture de ce théâtre ne correspondait pas du tout à ce moyen d'expression qu'est la télévision. Si cela pouvait convenir sur le plan d'une action dramatique inscrivant ses péripéties dans des décors limités, nous avions, en revanche, une forme de dialogue et de développement des scènes qui n'était pas faite pour la télévision. Pourquoi ? Parce qu'au théâtre, le comportement d'un individu dans une scène est entièrement traduit par des paroles et que le cheminement de la pensée s'effectue toujours par le truchement de la parole. Un dialogue véritable, pour moi, qui travaille pour la télévision, c'est un pointillé du comportement de l'individu. L'individu qui parle ne doit pas être tout entier dans ses paroles, mais aussi dans son comportement. L'image peut analyser un personnage aussi bien que la parole.



Armand Bernard et Germaine Michel dans *La Cagnotte* d'Eugène Labiche, émission réalisée par Stellio Lorenzi le 1-1-61.

Dans ce choix des pièces, nous sommes donc en présence de scènes qui ne sont pas écrites pour la télévision. La télévision est un moyen d'expression peut-être plus apte encore que le cinéma à scruter le comportement de l'être humain. Or cet être, que la caméra fouille, que nous devons faire vivre, c'est-à-dire se comporter, nous sommes obligés de lui faire dire des choses qui n'ont pas été conçues en fonction de cette forme de comportement.

Que faire ? Pour ma part, si je peux cisailler, je cisaille. J'enlève ce qui ne me semble pas essentiel, ce qui peut être traduit par l'image, par des attitudes. C'est ce que j'ai fait dans *Montserrat*. Quand je ne peux pas élaguer, j'ai un autre système. Je me dis : dans une réplique, ce qui est essentiel, c'est ça, ça et ça, parce que là se trouve une charnière qui prouve que le sentiment est blanc ici et là devient noir. Le reste n'a strictement aucune importance. Il faut donc que l'expression de ce sentiment apparaisse à ce moment-là dans la réplique et que le reste soit un ron-ron d'accompagnement. Ce qui compte pour moi, c'est le sentiment à exprimer à un certain moment, jusqu'à ce qu'apparaisse un autre sentiment qui donnera un rebondissement au comportement de l'individu. Autrement dit, je truque en ce sens que je mets des accents non sur des mots, mais sur des charnières du comportement du personnage. Je truque, parce que je n'ai pas à ma disposition un matériel dialogué qui me permette de faire ce que j'aurais envie de faire.

C'est ce qui me sépare de Marcel Bluwal. Bluwal, lui, est attiré par les textes. Il aime les mots, il aime les sonorités. Il est musicien avant tout. Il aime tout ce qui a de l'exubérance. Il est, au fond, beaucoup plus homme de théâtre que moi. Il a vraiment envie de faire sentir la courbure d'une phrase, le balancement d'un texte. Moi, le texte ne m'intéresse pas. Ce qui m'intéresse, ce sont les sentiments

qu'on exprime. Bluwal est artiste. Je suis réaliste. Il monte des pièces de théâtre, j'essaie, au contraire, de mettre en scène des pièces qui me permettent de montrer des individus en train de vivre. Je ne veux pas dire par là que je n'aime pas monter des pièces de théâtre : je pense que la télévision peut *aussi* monter des pièces de théâtre. Et s'il m'arrive de mettre en scène des pièces de Labiche, par exemple, c'est parce que j'aime Labiche. Et je ne coupe pas un mot dans Labiche. Je le respecte.

Le commerce avec les comédiens

D'ailleurs c'est aussi une question de style. Quand je fais *Thérèse Raquin*, le style n'est pas le même que lorsque je fais *Le Chapeau de paille d'Italie* ou *La Puce à l'oreille*. A chaque œuvre correspond un style. Dans *Montserrat*, je me suis volontairement limité à la plus grande sécheresse. Je n'ai pas voulu faire d'effets. J'ai voulu un découpage tout ce qu'il y a de plus analytique. Si j'avais à faire *Jane Eyre*, il est évident que j'aurais un découpage et des mouvements de caméra qui ne seraient pas du tout ceux que j'ai utilisés dans *Montserrat*. Dans *La Cagnotte*, par exemple, je me suis astreint à ne jamais mettre une caméra au-dessous d'une certaine hauteur, pour ne pas donner un aspect dramatique à mon histoire, mais lui donner au contraire un aspect d'objectivité. De même, je me suis efforcé de ne jamais faire de plans trop rapprochés, pour ne pas accentuer la dramatisation de certaines situations.

Si je fais le bilan de ce que m'a apporté la télévision, je pense que je n'aurais pas acquis la même expérience en faisant du cinéma, ou du moins pas de la même manière. Ce que représente la télévision, c'est le contact et le commerce avec la matière humaine que représente le comédien. Il est indéniable qu'à la télévision, la direction d'acteurs est une expérience que l'on peut acquérir avec beaucoup plus de sûreté qu'ailleurs. Car à la télévision, finalement, nous n'avons que ce matériel-là et il faut que nous nous en servions coûte que coûte, que nous arrivions à le faire jouer. La difficulté à surmonter est toujours de le faire jouer avec des textes qui ne sont pas écrits pour être joués de cette façon-là.

« La Caméra explore le temps »

Ce défaut des textes et la nécessité de jouer en studio m'ont conduit à une nouvelle formule d'émission que j'ai intitulée *La Caméra explore le temps*. Je l'ai entreprise parce que j'ai pensé qu'avec mon sens du réalisme je ne pourrais jamais faire en direct du véritable réalisme. J'ai donc voulu essayer, malgré tout, de faire du réalisme, *en le déplaçant dans le temps*. De cette manière, je pouvais en effet procurer un dépaysement au téléspectateur, en lui enlevant les points de référence par rapport à son réalisme quotidien. Car dépayser l'action me permettait d'avoir des gens en costumes dans des décors construits : des décors qui seraient alors admis comme véristes, puisque sans rapport avec les décors que les spectateurs avaient l'habitude de voir autour d'eux. Faire un bar avec des juke-boxes, c'est difficile à la télévision. Faire la chambre d'Henri III à Blois, c'est plus facile. Par conséquent, dans ce cadre-là, je pouvais décrire des comportements de personnages qui, sous leurs costumes, seraient des comportements réalistes.

D'autre part, cette formule me permet d'apporter à certains événements historiques un éclairage qui n'est pas forcément l'éclairage officiel. C'est ce que j'ai fait, par exemple, dans *La Nuit de Varennes*. Quand les manuels d'Histoire vous content la fuite du roi à Varennes, ils le font dans les termes suivants : Louis XVI s'est enfui avec sa famille et, à Varennes, il a été arrêté par Drouet. Automatiquement les gens pensent : un monsieur, qui s'appelait Drouet, s'est placé devant les chevaux et le roi a été arrêté ! Eh bien, ce n'est pas vrai. Ce n'est pas un individu qui a arrêté le roi,

c'est la population de Varennes. Voilà le type même du phénomène collectif. Disons que Drouet a été le catalyseur, mais, en fait, s'il n'y avait eu que Drouet, le roi serait passé. S'il n'a pu le faire, c'est que justement, à ce moment-là, dans le contexte politique de l'époque, il s'est produit une certaine cristallisation de la masse. Le roi bloqué, il n'était pas possible qu'il s'en allât ailleurs. Et cela a marqué la fin de la royauté. C'est ce que nous avons montré dans l'émission.

Quand nous faisons ce genre d'émission, je me pose *toujours* le problème de la cohérence des événements qui est le véritable problème du réalisme. Je me pose une série de questions qui ont pour but de faire comprendre le comment et le pourquoi de l'événement. De fil en aiguille, j'en arrive à poser tellement de questions, que les *raisons profondes pour lesquelles les choses se sont produites finissent par apparaître.* Nous faisons donc un travail de reconstitution aussi exact que possible en suivant les relations logiques de cause à effet.

Cette série m'a été dictée par la nécessité de tourner en direct. Ce que j'ai envie de faire, je ne pourrais le faire que si la télévision me donnait des caméras pour tourner et enregistrer sur pellicule. Je voudrais tourner des sujets qui me permettraient de m'évader des studios. C'est pourquoi je ne crois pas à une différence fondamentale entre le cinéma et la télévision. J'ai, par exemple, beaucoup apprécié *Les Enfants du paradis* à la télévision. J'ai remarqué à quel point le film de Carné présentait des scènes filmées qui sont presque de petits actes autonomes. Et ces scènes-là — avec leur début, leur évolution et leur conclusion — il serait possible de les faire à la télévision. Qu'est-ce que cela signifie sinon que le cinéma — du moins le cinéma moderne — rejoint la télévision de toujours ?

Stellio LORENZI.

(Propos recueillis au magnétophone)



La Caméra explore le temps (*La Nuit de Varennes*), émission de Stellio Lorenzi, Alain Decaux et André Castelot, réalisée le 4-6-60.

MARCEL BLUWAL



Marcel Bluwal dirige Yvette Etiévant et André Valmy dans une émission de *Si c'était vous.*

UN ART DE LA PERSONNE

La place que j'occupe à la Télévision, je la dois avant tout à ma ténacité. Depuis dix-huit ans, je travaille seize heures par jour à faire mon métier. Tout a commencé le 24 août 1944, jour où j'ai traversé Paris à pied — aller et retour — pour m'inscrire à l'Ecole de Vaugirard. C'était au lendemain des barricades, il n'y avait pas de métro. Je me suis évanoui en rentrant, car je pesais quarante-quatre kilos. Puis j'ai fait mon purgatoire de cameraman, j'ai travaillé dans le film-annonce, chez Sacha Gordine. C'était la crise. Un jour je me suis présenté aux bureaux de la Télévision. J'ai obtenu un peu de pellicule et me suis mis au travail. C'est ainsi que, pendant trois ans, j'ai réalisé des émissions enfantines, ce qui m'a permis de me faire sur le métier un certain nombre d'idées.

En 1953, je suis allé voir M. d'Arcy, qui était alors directeur général et je lui ai dit : « Je veux faire des dramatiques en direct, je me sens prêt. Mon rêve est d'être metteur en scène de comédiens. » Il m'a répondu : « Non, j'ai besoin de vous où vous êtes. » Alors je suis parti, j'ai quitté la maison et j'ai crevé de faim — d'autant plus que j'avais déjà une voiture et un appartement dans un quartier agréable ! Au bout de six mois, on m'a rappelé. Depuis, j'ai réalisé une trentaine de dramatiques à la Télévision et il paraît que je sais les faire. Comme je tenais à réussir, j'avais choisi pour ma première expérience une pièce de Gehri, qui s'appelle *Sixième Etage*, et dont on avait déjà tiré un film (Maurice Cloche). C'est une histoire populiste sans intérêt, mais c'est du bon théâtre et du théâtre efficace : une œuvre populiste proche de René Clair. Ce fut donc une réussite et le début d'une assez longue carrière.

Un homme de gauche cultivé

Aujourd'hui, je peux dire que ce que la télévision m'a apporté, c'est l'opinion qu'un metteur en scène n'est rien, s'il n'est un metteur en scène d'acteurs. Ceci ne veut pas dire qu'il doit être *essentiellement* un metteur en scène d'acteurs. Ce sont les grands réalisateurs du muet qui le furent. Mais la télévision dramatique m'a appris que la direction d'acteurs était un élément très important. Sans doute étais-je déjà motivé dans ce sens. Car je suis ce qu'on appelle un homme de gauche cultivé, c'est-à-dire un monsieur qui, en principe, n'est pas un réalisateur. Je fais partie de la génération de 44 qu'on n'a vue nulle part, de ces individus qui devaient tout casser, qui étaient ou marxistes ou catholiques de gauche, et qui avaient de *grandes* idées. Lessivés par les anciens, bloqués par les jeunes — d'un côté Carné, Cayatte, Clouzot, de l'autre Godard et la Nouvelle Vague — nous sommes passés inaperçus. Nous : Kast, Lorenzi, Paviot, moi-même. Or nous avions tous des opinions : Kast a été responsable du cénacle des écrivains communistes en 1944, Lorenzi est communiste, je suis réputé progressiste... Bref, nous avons été littéralement étouffés. Mais moi, je n'avais pas l'intention de me laisser étouffer... Ceci dit, je suis néanmoins un homme de gauche cultivé. J'ai une certaine culture et, à la télévision, j'ai pu m'en servir. Ma connaissance et mon goût du théâtre, j'ai pu les mettre en avant. Car le théâtre est avant tout une culture. On ne peut pas s'improviser homme de théâtre, parce qu'au théâtre, il faut, à mon avis, être plus intelligent qu'au cinéma. Moins sensible, mais plus intelligent. Disons que cette espèce d'intelligence, je la possède. C'est elle qui me permet de choisir mes textes et je crois n'avoir monté que des pièces qui me plaisaient : *Le Revizor, Le Baladin du monde occidental, Les Tisserands,* bien d'autres.

Ces titres sont significatifs : je n'aime pas le théâtre français parce que c'est un théâtre qui m'ennuie, Molière, Marivaux, Beaumarchais et deux œuvres de Musset mises à part. J'aime le théâtre allemand, le théâtre russe, un certain théâtre anglais. J'aime, en un mot, le baroque, parce que je suis moi-même une nature baroque. Et c'est peut-être pour cela que j'aime d'abord ce qui vit, dans une pièce, c'est-à-dire les acteurs.

L'acteur

Pour connaître l'importance de l'acteur, il faut savoir comment on travaille à la télévision : on répète dans la plantation, comme au théâtre, mais de façon beaucoup plus systématique. Et surtout en tenant compte des caméras. Personnellement, je ne parle jamais aux acteurs de technique, mon premier principe étant de ne pas gêner les acteurs. On répète ainsi pendant trois semaines, un mois, un mois et demi. Avec Jeanne Moreau, par exemple, nous avons répété une scène de vingt minutes pendant vingt et un jours, pour la tourner ensuite en deux jours avec deux caméras.

Je me suis aperçu, à leur contact, que j'aimais les acteurs plus que n'importe quoi. C'est mon monde, c'est ma vie, c'est ma famille. J'en fais exactement ce que je veux. Et je crois qu'en retour ils aiment bien travailler avec moi. Mais surtout j'ai appris à mesurer la place qu'un acteur doit avoir dans un cadre. Comment exalter ou ne pas exalter ce que les acteurs disent par rapport à la valeur du cadre.

Au cinéma, le cadre a une valeur propre liée à une multitude d'éléments. C'est une syntèse. J'ai revu *La Strada* à la télévision. Eh bien, pour Fellini, c'est très simple : un cadre est une émotion. Le problème de Fellini étant de traduire à l'écran cette émotion, tout concourt à nous la transmettre : l'acteur, le maquillage de l'acteur, les vêtements de l'acteur, le paysage de neige ou d'arbres, la manière même dont le cadre bouge, et jusqu'à l'évidente absence de travellings — le travelling étant le moyen par lequel le metteur en scène se mêle à l'action.



Albert Rémy et Yvette Etiévant dans une émission de *Si c'était vous.* Scénario de Marcel Bluwal, dialogues de Marcel Moussy, réalisation de Marcel Bluwal, le 10-6-58.

Un cinéma de la personne

A la télévision, cette synthèse n'est pas possible. A la télévision, les éléments sont trop bruts. Je veux dire par là que le décor est généralement mal construit et que la dimension des écrans fait que le décor n'est situé que dans son ensemble. Au cinéma, la netteté de la définition de l'image, sa profondeur, font que tout est un décor. Cela n'est pas vrai à la télévision. Le résultat est qu'il s'établit une hiérarchie très précise entre les éléments qui marquent dans l'image et ceux qui ne marquent pas. Le décor ou l'objet ne marquent que dans certaines conditions. Il n'y a qu'un seul élément qui marque toujours, c'est l'acteur.

Je dirai donc que la télévision est un cinéma de la personne. Mais il faut noter à ce propos que la télévision américaine a eu énormément d'influence sur la télévision française et que celle-ci, à son tour, est en train d'en avoir sur notre cinéma actuel. Ce jeu d'influences est très important. Ce n'était pas vrai il y a dix ans. Ce n'était pas vrai dans le vieux cinéma français, le cinéma des Cayatte, Carné, Clouzot. Tous ces gens-là, cinématographiquement, ont l'âge de Cervantès.

La télévision m'a conduit à retrouver une certaine hiérarchie. Le phénomène « cinéma-équivalence de la réalité » — qui a été le pain et le vin du cinéma pendant cinquante ans — se transforme en hiérarchie : ce qui se passe, c'est une histoire vue par un homme. Il est certain que ce qui fait marcher le spectateur, ce n'est pas : « Comme c'est beau ! », mais : « Comme c'est vrai ! » Car, derrière tout cinéma, il y a un réalisme quelconque. Par exemple, lorsque j'étais assistant ou cameraman, j'ai fait dix fois l'expérience suivante. La dimension que le metteur en scène donne à ses plans généraux dépend de celle de l'écran sur lequel sont projetés les rushes.

J'entends que, si la projection est effectuée sur un petit ou un grand écran, les plans généraux seront d'une dimension différente, le réalisateur s'arrangeant inconsciemment pour que le personnage qui est sur l'écran soit de grandeur réelle — un mètre soixante-quinze. C'est là une expérience psychologique facile à renouveler.

L'écran de télévision, par rapport à celui de cinéma, est minuscule. On ne voit pas le décor. Ma technique est donc d'éloigner le décor pour qu'on le voie. Autrement dit : à la télévision, pour voir le décor il faut qu'il soit loin, mais pour voir l'acteur, il faut qu'il soit près. Conclusion : alors que le rapport de l'acteur au décor est, au cinéma, un rapport de confusion, à la télévision, c'est un rapport de priorité à l'acteur. A la télévision, l'acteur, professionnel ou non, a la priorité.

Peu de réalisateurs ont compris cela dans le cinéma français, mais dans le cinéma mondial il y a longtemps que c'est fait. Bergman, par exemple, n'a absolument aucune honte à laisser un acteur parler cinq minutes en gros plan, quitte à faire d'autres séquences où il monte cent soixante plans en dix minutes. *Il suffit* de ménager des paliers. La titillation beckerienne — un plan toutes les cinq secondes — est en définitive une platitude d'écriture. Il faut rythmer. Il faut un plan long, une série de plans courts. Il faut rythmer surtout à l'intérieur des plans. C'est ce que nous sommes obligés de faire à la télévision. Car le montage est mort avec le direct.

La rhétorique du muet

Le montage muet a été une invention merveilleuse. Pour moi, le meilleur cinéma est le cinéma muet. Et cela n'est pas contradictoire avec ce que je disais. Car c'est un grand cinéma d'acteurs. Mes deux films préférés, ceux pour lesquels je donnerais tous les autres, sont *Le Lys brisé* — parce qu'il y a une actrice qui s'appelle Lilian Gish — et *La Mère*, de Poudovkine. Le montage a été la rhétorique du muet, parce qu'il trouvait là son véritable rôle.

Lorsque le son est arrivé, les plans étaient interminables. La conséquence fut que celui qui savait monter par plans longs devenait un grand metteur en scène. Ce fut Renoir *(La Chienne)*, René Clair *(Sous les toits de Paris)*, ou King Vidor *(Hallelujah)*.

Alors la rhétorique du muet a servi à sauver la médiocrité. Car quand un réalisateur qui n'est pas un metteur en scène d'acteurs tourne un film, comment fait-il ? D'abord il tourne tous les mêmes champs dans le même axe pour gagner du temps. Ensuite il monte et, au montage, on s'arrange toujours, parce que le montage est une manière de donner du talent au metteur en scène, en raccourcissant les plans, en les allongeant... Quand on fait un plan-séquence de onze minutes, ce n'est pas possible : il faut faire jouer les acteurs et trouver le temps interne de la scène. En 1932-1933, le réalisateur peu confiant, peu sûr de lui, s'est dit : « Je vais faire du champ-contrechamp. » Et reconnaissons que le champ-contrechamp est très utile. Parfois il peut même être nécessaire, par exemple pour les interrogatoires. Hitchcock, qui est pour moi un des grands patrons du cinéma, fait du champ-contrechamp uni*quement quand il a besoin de créer du mystère*. Le plus bel exemple était dans *Vertigo*. J'ai fait une fois un champ-contrechamp assis d'un quart d'heure. Mais tout était dans la manière dont jouaient les gens. D'une façon générale on fait du champ-contrechamp pour s'en sortir. Le champ-contrechamp est la panacée des starlettes qui ne savent pas jouer. Donc cette fameuse science du montage est devenue la manière de sauver les mauvais films. Certains en avaient eu la prescience, Renoir, Clair, Vidor, Ophuls. Puis sont arrivés des réalisateurs très conscients qui ont balayé la vieille rhétorique. Enfin la télévision a mis cela à l'état de fait. Tous les soirs, sur les écrans, des gens parlent à deux pendant dix minutes. Vouloir là introduire du champ-contrechamp, serait faire de la rhétorique sur de la rhétorique, c'est-à-dire ce qui existe de pire.



Anne Gacoin dans *A l'école des vedettes*, émission d'Aimée Mortimer, réalisée par Marcel Bluwal le 5-12-59.

Nous avons, à la télévision, la réputation de travailler vite et c'est vrai. Mais je trouve qu'on peut travailler vite et qu'on doit travailler vite, en ayant beaucoup préparé. On doit travailler vite, parce qu'on doit s'amuser. Travailler très lentement, c'est se prendre au sérieux. Je comprends très bien qu'*Ivan le Terrible* ait été réalisé en trois ans, parce que ça valait la peine. Mais certains films français faits en treize semaines...

Mais encore faut-il s'entendre. J'emploie à la télévision la même technique qu'au cinéma et je fais cinq minutes par jour. Mais attention : je suis capable de faire cinq minutes par jour dans des conditions de télévision. C'est-à-dire que ce que je gagne sur le plan de la rapidité technique, les acteurs en bénéficient. Je prends plus de temps pour faire ce qui est important et, ce qui est important, ce n'est pas de placer un travelling, ce n'est pas de choisir l'optique, c'est de faire jouer les acteurs. C'est ce que faisait Renoir.

Pendant quinze ans, je me suis efforcé d'être un excellent technicien. Au cours des dernières années, il m'a semblé voir se dégager de moi une certaine personnalité qui se traduit à l'heure actuelle par une certaine réputation auprès des comédiens : une réputation d'efficacité. Et de violence. Je suis capable de traîner un plateau avec cent comédiens et l'une des raisons pour lesquelles je fais du syndicalisme est que j'aime diriger les gens, avoir de l'influence sur eux. J'aime le dynamisme, les oppositions brutales, la confusion des genres. J'ai du goût pour la richesse de l'image, le faste de l'image, et un dégoût profond pour la froideur et le maniérisme. J'ai compris pourquoi j'avais deux maîtres dans le métier : Renoir et Ophuls, pourquoi j'aime une certaine littérature, une certaine musique baroques. Pourquoi j'aime Kafka, Schnitzler, Mahler, Schubert.

Le social dans l'art

Par ailleurs, j'ai un goût absolu pour le social dans l'art. Mon problème futur sera précisément le social dans l'art, chose qui, Renoir excepté, n'a guère intéressé les cinéastes. Par exemple, le costume me passionne. Mais à l'heure actuelle, le costume, c'est l'assurance d'avoir les sentiments qui vont avec les costumes. Je prétends, au contraire, que ce qui serait très intéressant, ce serait de placer des sensibilités actuelles dans des costumes et retrouver par-delà des siècles — pourquoi pas trois mille ? — la sensibilité actuelle des individus dans des costumes. C'est dans cet esprit que j'ai monté *Les Loups*, de Romain Rolland, qui est une pièce sur la place de l'armée dans la cité. C'est à cause de ce goût, également, que j'ai aimé *Le Crime de Monsieur Lange*. Car voilà ce que j'appelle le social dans l'art. Les options que le film prend politiquement, tout le monde s'en moque, mais il y a des gens qui vivent, qui se promènent, qui étaient à l'Expo de 37 un an après ! C'est un film merveilleux. Pour moi c'est simple : le social est ce qui peut motiver une histoire.

Une histoire est la rencontre de deux éléments qui ne devraient pas coexister. De là *climax*, comme disent les Américains, tension dramatique, avec solution finale. C'est Corneille, c'est Sophocle, c'est Orson Welles : c'est *Arkadin*. Même les histoires qui ne finissent pas ont, en réalité, des chutes.

Traditionnellement, une histoire est la combinaison de deux couples d'éléments qui tous les deux me passionnent. C'est la rencontre de la richesse et de la pauvreté. C'est la rencontre de l'âge jeune et de l'âge vieux. Faites rencontrer ces éléments et vous obtiendrez des histoires d'amour. C'est cela que j'appelle le social. Ce n'est pas forcément la description d'une grève.

Marcel BLUWAL.

(Propos recueillis au magnétophone.)



Le Baladin du monde occidental de J.-M. Synge, réalisation de Marcel Bluwal, le 21-5-57.

JEAN-CLAUDE BRINGUIER



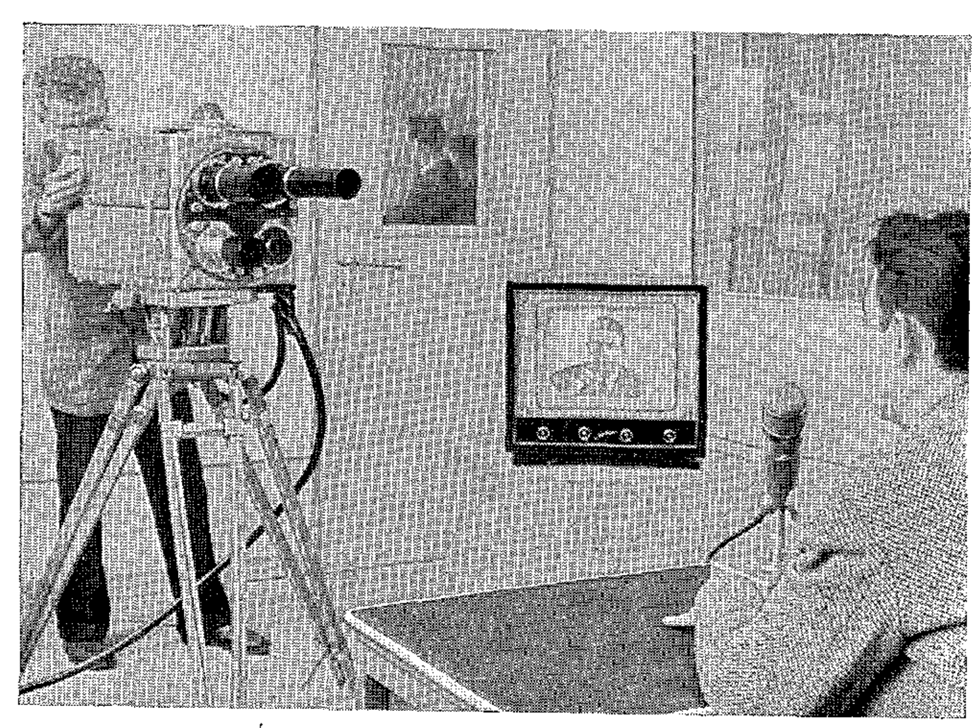
TÉLÉVISION SANS FRONTIÈRES

La télévision est le seul spectacle que les gens achètent en bloc, sans le choisir. C'est ce qui fait la différence avec tout le reste, la peinture, la musique, la littérature, le cinéma. La télévision est une société. Elle n'est ni du côté de la radio, ni du côté du journalisme : elle est d'abord ce qu'y mettent les gens. Je ne connais rien qui précipite davantage l'imagination que la télévision, rien en quoi les gens mettent davantage ce qu'ils sont. C'est pourquoi il n'y a pas *une* télévision. Actuellement en France, la télévision, c'est aussi bien du journalisme (de Cinq Colonnes à *la Une* au *Journal Télévisé),* des tentatives artistiques *(Terre des Arts),* qu'une réflexion (M.-P. Fouchet). On peut dire de la télévision ce qu'on dit des régimes politiques : je crois qu'on a la télévision qu'on mérite. Justement parce qu'elle est totalitaire, parce qu'elle n'est pas d'abord artistique ou d'abord journalistique. Elle est ce que nous sommes, tout simplement. Et à mon avis elle ne l'est pas assez. Il est absurde qu'on n'aille pas encore plus loin.

Une royauté menacée

Le premier responsable de ces émissions a été le réalisateur. C'est un terme qui est resté, mais qui, je crois, va tendre à disparaître. Il y a une sorte de royauté de ce qu'on appelle la réalisation qui va disparaître. Et voici pourquoi.

A ses débuts, la télévision apparut comme un instrument merveilleux, parce qu'on pouvait faire passer des images. C'était un jouet magnifique. Mais il a bien fallu organiser ces images, les grouper, les différencier les unes des autres. Il a



« A l'origine, le merveilleux de la télévision était lié à l'instantanéité de l'image. »

fallu que les images qui venaient de Vincennes ne fussent pas celles qui venaient de la Madeleine. Alors, il y eut un responsable à Vincennes, un responsable à la Madeleine. Ce furent les réalisateurs. Ils ont fait des émissions, c'est-à-dire qu'ils ont groupé des images. Puis sont arrivés les acteurs, se sont imposés des sujets. Il fallut un responsable artistique pour donner un certain goût, une certaine unité dramatique à ces sujets. Ce fut encore le réalisateur.

A mesure que la télévision a évolué — et elle a dû grandir très vite, puisque c'était le dernier des moyens d'expression — il a fallu qu'elle rattrape un certain retard, un certain temps perdu, et peu à peu la notion de réalisation s'est scindée en diverses activités. Il est évident que *Lectures pour tous* — et ce n'est rien enlever au réalisateur Jean Prat — est d'abord une émission d'auteurs : Pierre Dumayet et Pierre Desgraupes sont les auteurs de ce qu'ils disent. Quand je fais une émission avec Hubert Knapp, administrativement, nous sommes répartis en auteur et réalisateur. Mais en fait cette répartition ne correspond à rien. Nous sommes les deux auteurs du film. Il m'arrive de penser le sujet en images et, inversement, il arrive à Knapp de le penser en termes de scénario et même de commentaire.

La mystique du direct

Cette évolution appartient à la maturation naturelle de la télévision. Au début on était ébloui, parce qu'on pouvait faire des images. C'était un miracle qui engendra très vite une véritable mystique du direct. Car il y a une mystique du direct, qui est



« Maintenant, le direct n'a pas de place
dans une émission telle que *Cinq Colonnes à la Une.* »

en train de disparaître. Pourquoi ? Parce que le merveilleux de la télévision était lié d'abord à l'instantanéité de l'image. On voyait en même temps, chez soi, devant son récepteur, ce qui se passait à tel endroit. En soi, cela suffisait. Le merveilleux de l'instantanéité suffisait à justifier ce qu'on voyait.

Mais il en est du direct comme de la peinture à l'œuf. A l'origine, le procédé de la peinture à l'œuf apparut comme un procédé extraordinaire. Mais ensuite, il a fallu qu'il prît un sens autre que la merveille intrinsèque, technique, qu'il représentait. Le même phénomène s'est produit devant la télévision en direct. De là le malentendu. La télévision est d'abord un moyen de véhiculer des images. On a cru que c'était un moyen d'expression. Pas du tout. Seulement, on s'est accroché à cette idée, au début, parce qu'on voulait à tout prix la différencier du cinéma. Alors on a trouvé que la transmission électronique d'images virtuelles, sans support sensible, était ce qui faisait que la télévision n'était pas du cinéma. Mais c'était une mauvaise vue des choses. C'était confondre le véhicule technique et le moyen d'expression. Et c'est pour cette raison que la notion d'auteur, ou de producteur, est apparue. Elle est apparue en même temps qu'apparaissait la nécessité de *construire* des émissions, de se débarrasser du merveilleux. Mais attention : ce n'est pas là une attaque du direct. Si le pape meurt, le direct est nécessaire. Car le direct est essentiellement l'événement. S'il n'y a pas d'événement, le direct n'est pas justifié. On a fait des absurdités. Il y a cinq ou six ans, on a réalisé une série d'émissions sur les châteaux de la Loire en direct ! C'est une confusion d'esprit, c'est l'exemple même de l'émission à laquelle le direct n'apporte rien.

La vérité est qu'il y a un certain romantisme du direct, parce que c'est irrémédiable. Quand une image est partie, on ne peut la rattraper. Evidemment c'est

exaltant. L'irrémédiable sur le plan artistique est exaltant, parce que ça rend précieux ce que l'on fait. A condition de ne pas tomber dans quelque chose d'égoïste, une sorte de masochisme artistique. Par exemple, je trouve absurde de réaliser des dramatiques en direct. C'est intéressant en tant que manière de travailler. Le direct implique une manière de « chauffer » les comédiens qui est irremplaçable. Cette fatalité du présent continuel, cette obligation de toujours aller de l'avant, comme au théâtre, voilà qui est intéressant. Mais cette manière de travailler, on devrait l'utiliser et ne pas la respecter. On devrait, par exemple, faire de faux directs, faire des directs complètement magnétoscopés et ensuite revenir sur les choses. Bref, utiliser cet avantage qu'est la course à la montre — avec la chaleur et la sincérité qu'elle suppose — mais ne pas en être esclave. Et je crois que, dans une certaine mesure, nous en sommes encore esclaves. Nous participons encore d'une certaine légende infantile de la télévision, qui est liée à la mystique du direct.

Essentiellement, le direct est l'événement lié au temps. Ce n'est pas la dramatique, sauf si la dramatique est située historiquement dans le temps, par exemple la transmission de Londres d'une pièce interprétée par Laurence Olivier à l'occasion d'une manifestation artistique. Mais dans ce cas, l'accent est mis sur le côté reportage, et non plus sur l'aspect artistique de la représentation. Ce sont là deux notions différentes. Il suffit de s'entendre.

Les gris de Watteau

Lorsque l'on parle d'esthétique de télévision, ce que l'on dit est tributaire de conditions qu'on pense éternelles et qui sont temporaires. Par exemple, on peut tirer de brillantes formules de l'exiguïté de l'écran. On peut dire que le fait de voir un écran brillant devant soi, mais assez réduit de format, tandis que la pièce continue d'exister alentour, oblige le spectateur à se conduire vis-à-vis de l'image d'une manière différente de la façon dont il se conduit dans une salle de cinéma. Que l'aspect magique et totalitaire de l'écran de cinéma disparaît à la télévision. Mais ce sont là des notions fragiles, parce que l'écran T.V. va grandir de plus en plus. On a dit, par exemple, que le gros plan est l'apanage du petit écran. Mais il y a des plans généraux qui passent très bien. C'est, à mon avis, beaucoup plus un problème d'architecture que de grosseur du plan. J'ai vu des Watteau qui passaient très bien à la télévision. Parce que la brillance de l'écran perlait les gris de Watteau et les vapeurs de Watteau de manière charmante. Bien sûr, il existe une fascination d'un certain gros plan, parce que, brusquement, c'est l'échelle humaine qui réapparaît. Ce que nous voyons en général n'appartient pas à notre échelle d'hommes d'un mètre soixante quinze. Aussi, lorsque tout à coup se présente sur notre écran une tête humaine qui est la nôtre, nous sommes troublés. On dirait que quelque chose a faussé les rapports, a faussé l'imaginaire. Brusquement, l'imaginaire éclate, s'ouvre, parce que ce n'est plus une tête, là-bas, dans un univers qui n'est pas le nôtre, mais c'est le voisin qui est entré chez nous. Je crois que nous pouvons faire admettre beaucoup de choses aux gens à condition de les prendre *par la main*. Si nous voulons aller à une certaine hauteur — d'idées, de style — il ne faut pas commencer par nous placer à cette hauteur-là. Il faut commencer par dire les choses très simplement, puis refaire le trajet avec eux.

L'assassinat de Lumumba

L'apparition et la place de plus en plus importante que tient la pellicule, le support sensible correspondent à une maturation de la télévision. On commence à envisager les émissions comme des choses élaborées, montées, travaillées, construites. *Cinq Colonnes à la Une*, dit-on, c'est du journalisme. Mais c'est un drôle



« J'ai vu des Watteau qui passaient très bien à la télévision. »

de journalisme, quand on y pense. Les équipes travaillent dans l'actualité, soit, mais chaque séquence de *Cinq Colonnes* n'apporte pas un événement, mais une réflexion sur un événement. C'est de l'actualité digérée. Les responsables n'envoient pas seulement un cameraman sur le terrain des événements. Ils lui adjoignent un journaliste. Quel est le rôle de ce journaliste par rapport aux événements auxquels il assiste ? De les comprendre. Voici la première page de *France-Soir*. Un grand titre. Nous lisons : « *Lumumba a été assassiné.* » Rien de tel dans une séquence de *Cinq Colonnes*. L'événement est supposé connu. Il est admis que nous savons que Lumumba a été assassiné, mais on nous dit pourquoi, ce qu'il faut en penser, ce qu'il faut connaître des circonstances dans lesquelles la mort de Lumumba a eu lieu. Même quand on assiste à l'événement, il n'est jamais donné à l'état brut. Il est toujours cerné, et accompagné par la réflexion des auteurs de la séquence.

Et cette réflexion ne se manifeste pas seulement par le commentaire, mais aussi par la prise de vues. Par rapport aux images qui sont des informations, il existe des images qui sont des commentaires. Si j'ai, par hasard, ma caméra en train de marcher au moment et à l'endroit où Mao Tsé-toung se fait assassiner, j'aurai une image-document ; mais si, par chance, j'ai une autre caméra qui prend le contre-champ et qui filme une femme qui regarde, j'aurai une image-commentaire. Si elle rit, ce sera un jugement sur l'assassinat de Mao Tsé-toung. Si elle pleure ce sera un jugement différent. Ces images-commentaires, on peut les fomenter sciemment, au montage, par exemple. Mais elles peuvent s'imposer aussi au moment du tournage.

Une petite môme couverte de mouches

Je prendrai l'exemple d'un reportage que j'ai fait avec Hubert Knapp pour *Cinq Colonnes à la Une*. Il s'agissait de traiter le thème de l'eau au Sahara. Montrer les puits, le Sahara transformé, non pas en jardin, mais en oasis. Soudain l'eau jaillit du sol. Un jet énorme. C'est très beau, cela, à tous points de vue : esthétiquement, symboliquement, etc. C'est une image-événement. Mais si vous observez le Bachaga à côté, qui regarde cet événement, si vous observez la petite môme couverte de mouches et ravissante sous les mouches, qui regarde, quel commentaire tout trouvé ! C'est ce que j'appelle faire mon commentaire en images sur place. De plus en plus je pense qu'un commentaire se fait au stade du tournage. Ce n'est pas dans un bureau, quand tout est fini, qu'on se met à prendre la plume. Aussi, bien sûr : mais c'est moins important, ce sont, déjà, des phrases. On sent quand un sujet sera bon ou mauvais, et ce n'est pas à cause des images brutales des événements qu'on le sait, c'est à cause du contexte. C'est à cause de la petite môme couverte de mouches (et ravissante sous les mouches). Un commentaire se sent sur place, à chaud, du moins dans les bons cas, lorsque tout va bien.

Naturellement, le silence aussi peut être un commentaire. D'ailleurs j'écris de moins en moins mes commentaires. Parce que j'ai moins peur, je suis sûr des personnes avec qui je travaille, je les connais maintenant depuis longtemps. Depuis que nous faisons les *Croquis*, c'est-à-dire depuis quatre ans, Knapp et moi nous connaissons bien : les défauts, les qualités, ce à quoi chacun peut s'attendre de la part de l'autre. Au début, il faisait ses images et moi, je « mettais », comme on dit, mon commentaire dessus. Je me rends compte aujourd'hui que cela correspondait à une peur, moins de mon partenaire que de moi-même. Je craignais de manquer d'efficacité, que mon expression ne passe pas. Maintenant je lâche davantage de lest. Je laisse plus souvent les images faire mon commentaire. Je prends plus de liberté vis-à-vis de moi-même. Peut-être m'intéressé-je plus au sujet qu'à ce que j'écris.

Choisir l'étage

Mais voici qu'intervient le problème du mensonge. En fait on ment toujours, puisqu'on fait un sujet. Qu'est-ce que traiter un sujet, sinon choisir arbitrairement dans une réalité diffuse ? Nous n'avions pas le droit de parler de l'eau au Sahara. Au nom de quoi pourrait-on le faire ? Il faut parler de tout le Sahara, et puis il faut parler de toute l'Afrique, il faut parler du monde. Un sujet ne peut pas s'arrêter. Les limites qu'on lui impose sont artificielles. Comment pourraient-elles ne pas l'être ? L'honnêteté d'un sujet, ce n'est pas au niveau d'un certain vérisme qu'il faut la chercher, c'est après. Si je place dans mon film une petite fille qui habite à trois cent cinquante kilomètres du puits qu'elle est censée regarder, j'aurai menti, mais peut-être que son visage parlera mieux du puits que la petite fille que j'aurai trouvée vraiment sur place. Alors à quoi sert la vérité dans ce cas-là ? La vérité est un phénomène à étages : il faut choisir l'étage auquel on veut travailler.

Je ne légitime pas forcément, par là, le fait de tourner à Vincennes ce qu'on devrait aller chercher au Sahara. Il entre ici en jeu un élément de surprise qui est prépondérant. Nous pouvons reconstituer — c'est absurde ! — un puits hydraulique du Sahara à Vincennes, mais nous ne serons pas surpris par ce que nous ferons. Moi, quand j'ai été au Sahara, quand j'ai vu les puits, j'ai été surpris. Comme toujours, on trouve ce qu'on attendait et puis autre chose. Ce qu'on retrouve, c'est ce qu'on apporte; ce qui change, c'est ce qui fait l'honnêteté vis-à-vis de soi. C'est pour cela que lorsque M. Sartre, un journaliste d'agence américaine ou Pierre Lazareff vont en Russie, ils en ramènent des Russies différentes. Cela ne veut pas dire que l'un ou l'autre soit un malhonnête homme. Cela signifie que le monde est magique. Cela signifie que nous apportons ce que nous sommes dans les pays que



« Nous apportons ce que nous sommes dans les pays que nous visitons. »

nous visitons, mais pas tout à fait. Que nous nous adaptons, que nous repoussons partout. Que la réalité est un marché. (1)

Psychanalyse du brouillard lyonnais

Les *Croquis* sont nés de ma rencontre avec Knapp. Nous avions été mis en présence à Aix-en-Provence. Nous avions fait alors ce que nous considérons aujourd'hui comme une ébauche des *Croquis*. Nous avions été contents de travailler ensemble. Un jour, on demande à Knapp de réaliser un film sur Lyon. Il me propose de l'accompagner. J'accepte. Nous partons.

(1) Un marché : une certaine résolution intérieure. Si l'on décide d'épouser la réalité, on n'en finit pas. On n'en dit jamais assez. Ce n'est pas la multiplication des caméras et la simultanéité des prises de vues qui risquent d'apporter un remède au problème. Courir après la réalité, s'épuiser à la cerner, à en montrer tous les aspects, c'est la grandeur et le malheur du journalisme. C'est sa limite. Au-delà commence un domaine où la vérité perd sa force : elle n'est plus qu'un supplément d'information. Les *Croquis* de Lyon et de Sète ne sont pas, à proprement parler, des reportages sur Lyon et sur Sète. Lyon, Sète, ont servi de catalyseurs à un certain ordre d'images et de mots qui sont des récits personnels. Il y est question de Lyon, bien entendu, mais les fragments documentaires (maisons, conversations) ne sont pas le sujet de l'émission. Ils en sont la matière.

Ni l'un ni l'autre ne connaissions Lyon. Nous sommes arrivés là-bas et ce fut le coup de foudre. Nous n'avions aucune idée de Lyon, sinon les images-clichés que tout le monde a et que, d'ailleurs, nous avons retrouvées. Mais nous avons vu une ville. Je n'avais jamais vu de ville, auparavant. Paris n'est pas une ville. Paris est Paris avant d'être autre chose. C'est bouché par le fait que c'est une capitale, et, de surcroît, la plus belle ville du monde. J'avais vu des gros bourgs, des villages, des petites villes — je suis moi-même d'une petite ville du Midi. Mais Lyon, c'est la *Ville*. On y sent des gens qui vivent les uns sur les autres depuis des milliers d'années, on sent les générations accumulées derrière les murs, on sent les passions inconnues, on sent le brouillard. Le brouillard, à Lyon, est symbolique. Il colle à la ville, parce que non seulement les rues et les murs, mais les habitants eux-mêmes ne seraient pas imaginables sans brouillard. Si un jour, techniquement et hygiéniquement, on parvient à supprimer le brouillard de Lyon, je crois que Lyon mourra. Je veux dire que les gens seront transformés de l'intérieur. Le brouillard fait partie de leur tissu, le brouillard les cache. Ils ont pris l'habitude de vivre cachés et se comportent comme tels. C'est pourquoi, pendant longtemps, on ne les comprend pas. On les regarde, ils vous ennuient, vous tiennent à l'écart. Puis, brusquement, ils vous ouvrent leur porte et vous entrez chez eux. C'est aussi net que cela. Et lorsque vous êtes entrés une fois, vous pouvez entrer autant que vous voulez.

Au lieu de ramener un film sur Lyon, nous en avons ramené quatre, et nous avions envie d'en ramener dix. Nous aurions pu faire dix films sur Lyon, sans se lasser, et sans se répéter. Le sujet nous paraissait inépuisable. En tournant, nous nous apercevions que nous n'y arriverions jamais. Alors nous avons décidé de faire deux films au lieu d'un, puis trois, puis quatre. Nous cédions du terrain à la pellicule, au sujet, à l'intérêt du sujet. Enfin, nous avons convenu d'appeler ces films *Croquis*.

Ce monstre que nous avons fait, et coupé arbitrairement en quatre, n'était pas organisé. C'était un film impressionniste : un film d'humeur. Nous nous sommes dit alors que c'était précisément ce qu'il fallait faire. Nous ferions des films d'humeur. Nous mettrions dans nos films ce que nous aurions envie d'y voir. Et si les choses n'allaient pas ensemble, eh bien, tant pis, elles n'iraient pas ensemble. Nous ferions des coq-à-l'âne, nous passerions d'une idée à l'autre. L'unité ce sera nous-mêmes, notre promenade dans la ville. Ce sera une démarche interne et non préméditée. Voilà comment sont nés les *Croquis* : d'une étourderie, d'une affection brutale pour une ville. Ensuite nous avons appliqué cette idée délibérément.

Un objet respectable

Maintenant nous sommes lassés de réaliser des émissions d'humeur, d'amateurs distingués qui se promènent dans les rues et qui regardent — intelligemment — ceci ou cela. Nous l'avons fait. C'est intéressant, parce que cela peut aider à débarrasser le documentaire classique et académique de sa mauvaise réputation. Mais nous nous sommes heurtés, dans ces *Croquis*, à un problème que nous voudrions essayer de prendre de front.

C'est très joli de se placer devant quelqu'un et de l'écouter parler, comme notre interlocuteur du *Croquis de Camargue*, pendant une demi-heure. Mais nous avons trahi, car ces propos, nous les avons montés, dans un ordre qui n'était pas toujours l'ordre de ses propres paroles. Nous avons utilisé notre interlocuteur comme un objet. Un bel objet, un objet respectable, mais enfin un objet. Une fois que quelqu'un est inscrit sur la pellicule, ou sur un magnéto, il est un objet. Notre problème est celui de la participation des gens à ce que nous faisons. Dès que nous demandons à quelqu'un de recommencer un geste, c'est le début du jeu. C'est-à-dire qu'il cesse d'être ce qu'il est pour accepter de participer à une émission de télévision



« Nous avons utilisé Granont, notre interlocuteur du *Croquis de Camargue*, comme un objet. »

ou à un film. Ce n'est plus un témoignage sur lui-même que nous lui demandons, c'est une participation. Il est donc intéressant de savoir dans quelle mesure nous pouvons demander cela aux gens, aussi bien moralement qu'esthétiquement. Knapp et moi voudrions essayer de réaliser pour la télévision une nouvelle série. Nous voudrions non plus faire des émissions sur les milieux, les villes, les rues, la beauté des lieux ou le pittoresque des gens, mais des portraits d'individus dont le métier ou l'existence même n'est pas imaginable à une autre époque que la nôtre. Par exemple, le portrait du moniteur de ski.

Héros l'hiver, paysan l'été

Qu'est-ce qu'un moniteur de ski ? C'est *a priori* un personnage intéressant, parce qu'il est moderne, inséparable de notre époque. Mais c'est aussi un personnage magique. C'est un héros l'hiver, un paysan l'été. Il épouse des Américaines l'hiver, divorce au printemps, conduit la charrue l'été. Nous partirons donc en montagne sans idées préconçues. Nous regarderons les moniteurs vivre, faire du ski. Nous aurons alors une idée non seulement du personnage, mais de ce que nous en ferons. Il y aura un équilibre très difficile à trouver, car nous demanderons à des gens qui *sont* des moniteurs de ski, de *faire* les moniteurs de ski. Nous voudrions qu'ils disent, d'une certaine manière : oui, nous sommes des moniteurs

de ski et voilà comment nous nous comportons. C'est à tout le problème de l'écart qui sépare le comédien de l'être vivant que nous voudrions apporter notre solution. Car il y a un secret des gens vivants. Il y a chez Granont, notre interlocuteur de Camargue, des silences bouleversants, des silences où il récupère sa propre pensée : une manière de se donner rendez-vous à lui-même de seconde en seconde. Il y a des poses de regard qui signifient autre chose que ce qu'il avoue, qui sont une espèce de contrepoint à ses propres paroles. Qui sont l'être même. On ne peut pas demander cela à un comédien.

En résumé, nous avons aujourd'hui le sentiment que le *Croquis* tel qu'il a été mis au point est devenu une grille. Que nous pouvons la poser sur toutes choses. Nous devons lutter contre ce confort. Pour faire de la télévision, il faut lutter contre la télévision. Refuser de faire des tranches de saucisson.

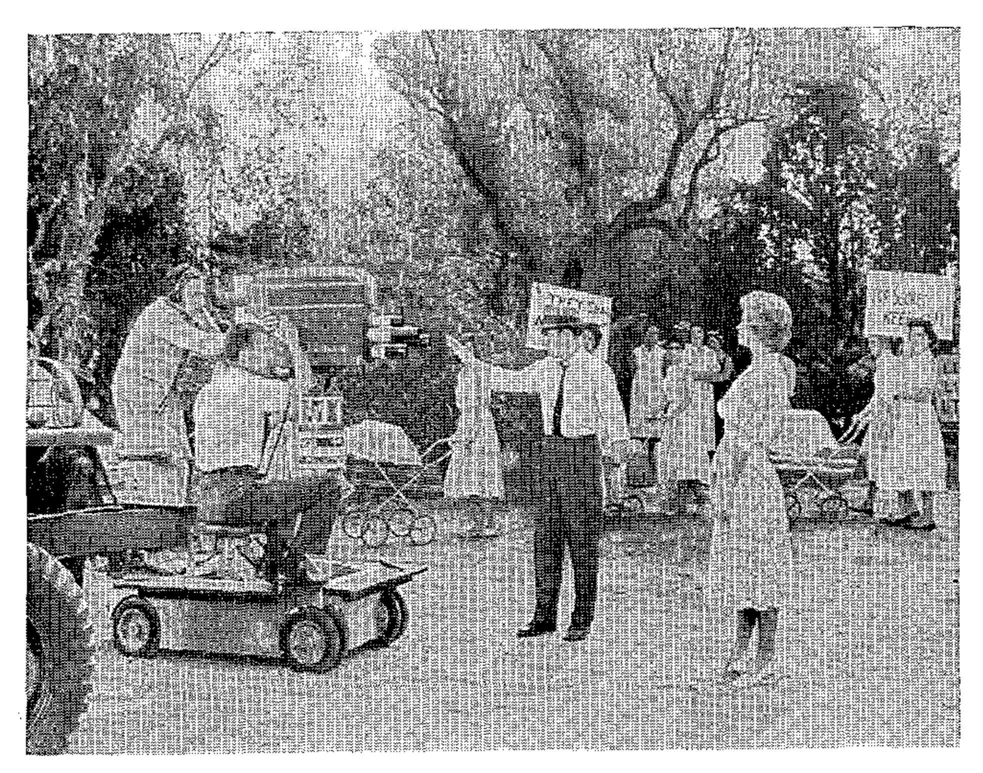
Jean-Claude BRINGUIER.

(Propos recueillis au magnétophone [1].)

(1) Ces propos, comme les précédents, ont été recueillis par André-S.-Labarthe, Guy de Ray et Jacques Siclier.



Lettre de Sète.



La T.V. dans le film : *La Brune brûlante* de Leo McCarey.

LA FENÊTRE ET LE MIROIR

par Jean-Luc Déjean

Si nous imaginons qu'une chose, qui a coutume de nous affecter d'un sentiment de tristesse, a quelque chose de semblable à une autre, qui a coutume de nous affecter d'un sentiment de joie également grand, nous aurons cette chose en haine et l'aimerons en même temps.

SPINOZA (Ethique - Prop. XVII.)

DEUX MECANIQUES DIFFERENTES

La Télévision est un pays sans cartes. Il faut, pour en parler, se passer de l'appui rassurant d'une bibliographie copieuse. Seuls existent quelques solides ouvrages techniques, et de rares études en profondeur dont la dernière, signée André Brincourt, a tout juste trois

mois. Brillante et pertinente, elle a ce qu'il faut de mauvaise foi pour appeler la controverse. Qui répondra ? Personne sans *doute avant bien longtemps. Les penseurs de notre* temps ignorent la Télévision. Cela prouve qu'ils sont aussi en retard sur leur époque que les disciples attardés de Scot Erigène dans le bouillant XII[e] siècle. Etre clerc n'est pas être humaniste. Il faudra bientôt se rendre compte que la Télévision est le langage populaire de 1960. En attendant ce miracle, la critique empirique, la critique de préjugé règnent seules sur ce divertissement qui sera peut-être un art. Elles nous donnent chaque semaine certains journaux spécialisés, dont le ton et le style sont ceux de la presse du cœur. Pour être lus, ils flattent bas, et leur tirage important donne une piètre et fausse idée du public qu'ils desservent.

Le mépris des snobs pour la culture électronique, le mépris de certains « informateurs » pour le public rend plus lourde la tâche de ceux qui comptent les victoires et les échecs de la Télévision dans un but constructif. Ceux-là, dépouillés, préjugés et coteries, ont du mal à juger sûrement. Il n'y parviennent que dans des cas précis, où tout le monde, clercs et criticules, gens d'esprit et sots, se trouve d'accord. Un point notamment réunit cette généralité des suffrages, ce *consensus omnium* qu'on peut prendre pour un verdict : les films présentés par la Télévision sont mauvais.

Il faut bien que cela soit vrai, puisque tout le monde le dit. Comment dès lors améliorer la situation ? Le plus expéditif est d'en faire une question de personnes, et de critiquer les responsables. Les croit-on sourds ou impuissants ? C'est aller bien loin sans preuves convaincantes. Doit-on faire tomber certaines lois caduques qui gênent la programmation ? Il y aura toujours de mauvaises lois, et de braves gens pour les tourner. On ne résout pas les problèmes en changeant de porte-plume, ni en insultant le maître d'école.

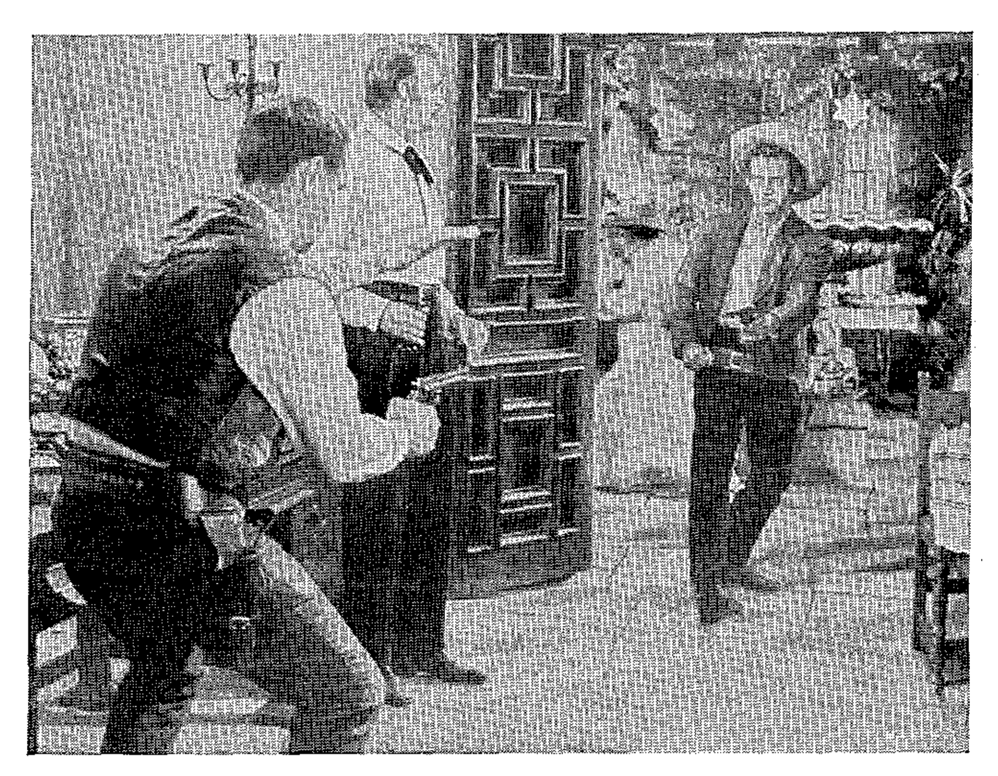
Essayons plutôt de réfléchir. Quand la photographie est née, la peinture n'en a pas souffert, ayant déjà choisi une autre route. Personne du reste n'avait cru que peinture et photographie fussent deux aspects d'un même art. La Télévision en revanche, parce qu'elle menaçait le Cinéma dès ses premières armes, parce qu'elle utilisait à peu près les mêmes moyens de représentation mécanique, fut confondue avec lui. On la considéra comme un « cinéma à domicile », un peu moins parfait que l'autre, plus bonimenteur, plus naïf. Elle employait les mêmes gens, dépendait des mêmes techniques. Ses appareils de télécinéma étaient équipés en format standard et substandard, comme les salles de quartier. Les distributeurs de films cachèrent leur inquiétude sous un mépris maladroit. On a dit : « cinéma du pauvre ». On parlait de Pathé-Baby. Qui donc, pour lutter contre cette Télévision envahissante, a songé à la séparer du cinéma traditionnel, qui a osé l'opposer à lui ?

Je crois qu'il est temps de chercher les raisons profondes qui amènent cet état de fait : les films présentés sur le petit écran sont mauvais. De se demander si le commode même sac convient à ces deux moyens d'expression. Et si nous nous étions trompés depuis dix ans ? Si la Télévision, après avoir suivi la route du cinéma, devait prendre une route différente, en une forme différente, pour un public différent ?

Pour ma part, j'en suis convaincu. Je suis convaincu également que les cinéastes auraient tout à gagner en comprenant ceci, qui mettrait fin à une concurrence paralysante : les chefs-d'œuvre du cinéma lui appartiennent. La plupart d'entre eux se dégradent sur les récepteurs, de même qu'on voit une mauvaise reproduction déshonorer un tableau. De son côté, la Télévision pour devenir adulte doit se suffire à elle-même. Elle doit cesser d'être un enfant qui use les habits de son grand frère.

EN CE TEMPS DE TRISTE BIEN-ETRE

Dans l'histoire des civilisations, les époques « sociales » sont tristes. On y travaille à grande besogne pour ces trois dieux au culte contradictoire : le Confort, la Liberté et l'Ordre. Depuis la dernière période héroïque qui laissa l'Europe épuisée, remplacée, nous vivons dans le « social ». Quel bien ne nous veut-on pas ! Par malheur, les faiseurs de bien-être sont des statisticiens tristes. Un regret nous vient quelquefois de ces joyeuses décadences, des fêtes de Pétrone, des masques de Pietro Longhi. Mais chut ! Nous allons vers Métropolis, où plus personne n'aura faim.



Le style T.V. dans le cinéma américain : *Le Gaucher*, d'Arthur Penn.

L'art, aux époques sociales, a toujours été partagé entre raison et fureur. Tandis que la Raison devient déesse, et que chacun s'aligne sur son temps, la fureur d'être unique brûle les esprits solitaires. A ceux-là, il faut du génie pour survivre. Aux autres, du talent. Voyez par exemple comme le XVIII[e] siècle français prend en vieillissant du goût pour les sciences. On y perd ce que l'époque précédente avait de ferveur pour les héros, qu'ils fussent guerriers ou bergers. On y perd l'amour de la fable. Le chef-d'œuvre de 1750 n'est pas ce tableau peint par Fragonard, mais ce fauteuil orné par Lebas ou Lelarge. Pour s'éterniser avec son siècle, il faut n'y faire figure ni d'attardé, ni d'anarchiste. Chardin prend le pas sur les faiseurs de nymphes. Chénier pour sa part mourut deux fois, la seconde d'aimer les Grecs.

En 1961, l'art se divise avec la même ardeur. Les uns suivent le temps et jouent à coup sûr, les autres cherchent la réussite solitaire. Ceux-là n'ont pas la vie facile. Il leur faut avoir du succès, ou mourir. « Nous sommes tellement tenus, disait Valéry, que nous ne pouvons sans culpabilité nous sentir nulle part. » Jean Cocteau, cet arbre de poésie, ce signe de cristal, a dû pour vieillir en paix devenir une manière d'amuseur. Distingue-t-on quelque esprit universel ouvert à tous les jeux de l'art, de l'homme et de la géographie, on en fait aussitôt un ministre. Tel autre érudit choisira de moquer, et paiera ses violons en donnant à lire « mon cul ». Lutte aride des solitaires à contre-courant, lutte impitoyable. Ils veulent cacher l'art, le garder pour soi. Peinture hermétique, poésie abstraite. Forces nouvelles d'un art renaissant, disent les uns. Oui, mais empêtrées dans ce qui pullule sur le Mallarmé mort, et sur le Picasso vivant. La foule veut des génies bien gentils. Seul Einstein osait lui tirer la langue.

Pour ceux qui jouent à coup sûr restent les arts de leur époque, qui vont illustrer le règne des fusées interplanétaires, des autos sans roues et la *basic personnality*. Cinéma et Télévision. C'est l'art en mouvement que pressentait Tintoret, l'art espace-temps dont rêvaient déjà les baroques. Le vif saisit le vif, danse et verbe, machines à feindre : déjà, le roman en est mort.

Cinéma et Télévision. La première raison pour laquelle on les a confondus n'est que trop claire. Nous sommes prêts à accepter tous les miracles. Tour à tour nous ont été donnés à domicile le soleil à volonté, l'hiver à volonté, les robots ménagers. Sous le Grand Empire de la Parole, qui prit fin vers 1940, on nous donnait Hitler et Daladier à l'heure des repas, Tino Rossi le reste du temps. Pourquoi pas enfin le cinéma chez soi ? Il était facile de confondre. La Télévision, ce serait la salle du samedi soir où s'ouvrait un écran sur l'histoire et la fable, où se fermaient les yeux de Garbo. Ce serait une lampe d'Aladin irradiant du rêve à la demande. Comme tous les préjugés plausibles, celui-là résiste encore au vrai. Il est temps de nous en défaire. Le téléspectateur est déçu. Il se croyait propriétaire du Gaumont-Palace. On lui donne seulement une fenêtre et un miroir. On lui donne de bons biftecks de vérité, un théâtre de carton et de mauvais films.

LA GRANDE PITIE D'HOLLYWOOD

La confusion des genres, vers 1950, fut aidée par l'événement. Une fois encore les arbres cachent la forêt et l'histoire, cette mauvaise élève de l'Evénement, ne voit que ce qu'elle voit. Vers 1950, la Télévision apparaît aux Etats-Unis. *Coast to coast*, les gens s'enthousiasment pour ce jouet neuf. Aussitôt, le cinéma décline. De grandes firmes ferment leurs studios, les capitalistes d'Hollywood achètent des puits de pétrole. Il était simple d'établir un rapport de cause à effet : la Télévision tue le cinéma. Avec quelques années de recul, les faits paraissent différents.

Si vers le milieu de ce siècle le film américain a subi une crise, c'est qu'il dégringolait du médiocre au nul. Qu'y voyait-on depuis la guerre ? Des vedettes increvables éternisant des genres épuisés. Assez de films de GI's pour écœurer les plus belliqueux. Le western enlisé. Le mélodrame en décors rococo réduit, depuis *Mrs Minniver* à deux ou trois sujets. La génération montante, Dassin, Losey, Huston, devenue, grâce à Mc Carthy, la « génération perdue ». Une marée de films freudiens nous montrant tant de détraqués que Tezlaff et Wilder reléguaient Wiene et Robison au rang d'enfants de chœur de l'horrible. « Les films sont meilleurs que jamais », déclare la MPA. Autrement dit : « Tout va très bien, madame la Marquise. » En deux ans, les recettes du cinéma baissent de moitié.

Pendant ce temps, ruée du public sur le nouveau *gadget* : la Télévision. Les annonceurs se précipitent sur ce brillant moyen de faire pénétrer dans les cerveaux l'excellence de leur dentifrice. Les chaînes de T.V. se multiplient. Elles achètent des stocks de films aux sociétés en faillite. Bientôt, reconnaissant plus vite que nous l'insuffisance de cette solution, elles produisent elles-mêmes des programmes filmés plus courts, mieux faits pour le petit écran. Les vedettes émigrent. Ni les cinémas de plein air, ni l'écran panoramique, ni le son stéréophonique ne sauveront le Hollywood de papa. Va-t-il donc faire naufrage ? Non. Il va ressusciter.

Peu à peu, nous assistons à la naissance aux U.S.A. d'un cinéma rajeuni, dégagé du passé. Les vieux durs reviennent, une ardente brigade de jeunes et de moins jeunes les épaule. Wise, Kazan, Ray, Brooks, Aldrich, Zinnemann en piste, j'en passe. Huston revient. La comédie ressuscite d'entre les Abbott et Costello. Les films gâteux-militaires se changent en *Attack* et en *Paths of Glory*. Non, la Télévision américaine n'a pas tué le cinéma. Elle avait pourtant les dents longues. Seulement deux cent cinquante films à Hollywood en 1955 ! A partir de là, les routes divergeaient. La T.V. prenait la sienne, qui n'était pas celle du film traditionnel.

MALAISES ET CONVALESCENCES

En France, le scénario est le même. Qui ne se souvient de ces cris écorchés du Syndicat des Distributeurs ? « La Télévision vide nos salles. Ne lui donnons pas de films. » Les moins courageux, tout en gémissant, essayaient de trouver des accommodements avec le nouveau ciel. Hélas, cette ruineuse d'exploitants, ne payait guère. La Télévision a ce mérite bien involontaire de n'avoir pas tenté, faute d'argent, un cinéma sous-alimenté. Pas de crédits, pas de ponts d'or. On imagina une loi-miracle : les films devraient avoir cinq ans pour passer sur les récepteurs. Paisiblement, la T.V. programmait *Hôtel du Nord* ou *Le Congrès s'amuse*. Comme en Amérique, le public boudait les films devenus médiocres, le Berthomieu en série, le Couzinet à répétition. Il achetait son « cinéma personnel » pour cinq mille francs par mois. Il y eut donc une crise cinématographique. Une crise qui dure encore. Il y eut enfin une revalorisation de la qualité. Je sais bien que les révolutions exagèrent, et que les nouvelles vagues ramènent souvent sur le sable l'eau sale des précédentes. Mais il y eut révolution. Que la T.V., comme en Amérique, ait servi de catalyseur, cela semble indiscutable. Comment aurait-elle dévoré pourtant un Cinéma dont elle ne cesse de s'éloigner ? Un coup d'œil, pour finir sur l'Italie. Là aussi, crise et contre-crise. La Télévision oblige comme ailleurs les mourants à mourir, les poussifs à céder la place. Ensuite, l'équilibre se fait. La fureur des boîtes à images soulève les foules, démolit des escaliers. C'est peut-être à cause de cela que Michelangelo Antonioni, ce Stendhal du cinéma, a trouvé non seulement son rang, mais un public.

CINEMA DE CARTON

Tout cela ressortit aux faits, c'est-à-dire n'a pas de valeur probatoire. Examinons plutôt l'esprit suivant lequel s'oriente la Télévision adulte. Nous verrons de quel cœur et à quel point elle se singularise. Nos exemples seront limités à ces dernières années, et à la France. Demain, sur des récepteurs différents, nous verrons en direct la terre tout entière. Cet élargissement des sujets et du public modifiera-t-il les tendances qui déjà se font jour ? Je ne le crois pas : ce sont ces tendances elles-mêmes qui nous poussent vers plus de champ.

Passé le temps des exercices, la Télévision française compta ses succès, ses échecs. Elle avait eu par chance un grand directeur, Jean d'Arcy. Par chance encore, lui succédait un homme de talent. Comme son prédécesseur, Albert Ollivier se trouva bientôt pris dans les filets d'une administration absurde. Comme son prédécesseur, il devrait travailler dans l'ombre, cible offerte aux fantaisies des journalistes et des politiciens. Sous l'impulsion de ces deux hommes, la Télévision choisit son style, et devint ce qu'elle sera.

Les émissions les plus prestigieuses, au départ, étaient les « dramatiques ». Jalouse du cinéma et du théâtre, notre T.V. utilisait les moyens techniques de l'un dans le carton-pâte de l'autre. On comprend ce que représentait d'ambition pour des jeunes metteurs en scène la mise en images d'une belle pièce. A ce jeu, nous avons découvert Barma, Lucot, Lorenzi, Bluwal, Prat, Ducrest, et d'autres. Nous n'avons pas découvert en revanche de style, d'expression nouvelle. Théâtre sans scène, cinéma sans air. Dans le plus réussi de ces spectacles se glissent parfois l'*Histoire d'un crime* ou *L'Assassinat du duc de Guise*. La « dramatique » télévisée nous révèle des metteurs en scène, des acteurs, des auteurs parfois. Dramatiquement, c'est une fausse-couche. Il est bel et bon de montrer Corneille au mineur du Nord. Il manquera toujours le rideau et la salle, qui sont la moitié de la pièce. Finissons à regret sur ce sujet qui n'est pas le nôtre. Les arts nouveaux font bon marché, tôt ou tard, des héritages qui les ont nourris. « Ingrate sculpture », disait Viollet-le-Duc.

BIFTECKS DE VERITE

Il fallait trouver un accent, un lyrisme. Il fallait trouver un *objet*, l'accentuer, le chanter. Comme le plus grand, le plus succulent des arts, la Poésie, naquit de rythmes populaires,

l'art télévisé sortit du moins lyrique, du plus justement discrédité des genres : l'information. En informant, les caméras rencontrèrent la vie, s'enthousiasmèrent pour elle. Après Térence et Léonard de Vinci, le télespectateur découvrait que « l'homme est le domaine de l'homme ». Fenêtre sur la vie, miroir de l'humain, la Télévision avait trouvé son style et conquis un public.

Le premier étonnement vint peut-être du succès énorme que remporta tout de suite une émission apparemment modeste : *La vie des animaux*. Déjà Rossif y montrait ce qu'il a d'intelligence de son temps. Les animaux comme ils sont, simplement, sans retouches, et le public s'enthousiasmait. C'était parfois laid, parfois cruel, eh bien ? Les époques sociales n'aiment guère ce que Friedrich Schelling appelle « la noble indifférence du beau ». Il leur faut du vivant. *Cela est bon d'ailleurs, qui nous laisse pour toujours le souvenir des yeux* saîtes, et Figaro, et Chardin. Je crois qu'il convient de noter, quand on admire les progrès de l'expression réaliste à la Télévision française, l'importance primordiale de cette petite émission qui n'avait l'air de rien.

Peu à peu, on alla en tâtonnant vers « le spectacle humain ». Ce furent des « en direct » parfois hésitants dans leur forme, passionnants dans leurs résultats. La vie à notre fenêtre, le monde dans notre miroir. On se mit à exiger davantage du monsieur vu de dos qui sert de *faire-valoir. On commença à chuchoter contre certains journalistes* de la chose télévisée, piteux ambassadeurs de vérités reçues, distributeurs zélés des contremarques de l'Ordre. Ils ronronnent. Leurs fureurs polies ne dépassent jamais les bornes d'un anticonformisme de sacristie. Le public exigea des dompteurs et des explorateurs. Sur toute la terre, on chercha des gens à regarder vivre, des gens qui diraient tout. Partout où la censure ne mettrait pas son vilain nez, on trouverait l'homme sous son apparence de rudesse ou de politesse. Le chef pygmée, le savant illustre, l'étoile de cinéma se montreraient dans le miroir exactement comme ils sont. Des questionneurs habiles les dépouilleraient sous nos yeux des mensonges de convenance. Nous connaissons ainsi, par le talent de grands journalistes, d'émouvantes minutes de vérité. Présence universelle de l'homme. Ainsi menée, la Télévision écrase le journalisme écrit, dépasse le roman réaliste et le cinéma de la tranche de vie. Ce furent les grandes, parfois nobles, les incontestables victoires de *Cinq Colonnes à la Une*, de *Faire Face*, d'*Edition Spéciale*. Il y en aura d'autres.

La mode s'en mêlant, le passionnant spectacle du visage humain nous est devenu indispensable, visage d'un homme qui parle de soi, et par-là nous concerne. C'était Mauriac ou *Kessel, c'était un chef d'Etat, un être saisi au milieu de son drame*, c'était Marie Besnard, c'était un soldat d'Algérie parlant à sa famille, et nous devenions sa famille. Je crois que la Télévision ira plus loin encore en ce domaine. Bientôt, des visages sur notre écran naîtront de la nuit comme ceux de Rembrandt, absolument visages, arrachant chaque trait de lumière à une ombre lourde, une ombre qui semblera libérer de leurs traits juste le nécessaire. La comparaison avec la peinture, sur ce plan, n'est pas gratuite. Je me souviens d'une maladroite émission sur les vieillards qui révélait, de gré ou de force, des gueules de « bienfaiteurs » à la manière de Franz Hals dans « Les régentes de l'Hospice d'Harlem ».

Mais le lyrisme, le chant collectif, le spectacle à faire hurler? Nous l'avons trouvé dans une discipline bien peu faite pour les images savantes et les grandes phrases : le sport. Regardez ce reporter assez content de lui, bêtifiant à grincer des mâchoires. Soudain, le voilà pris par le combat qui se noue sous ses yeux. Pour décrire un match de boxe ou de rugby, il trouve un souffle, un son, un rythme qui nous emportent. Les images écrivent un drame; gagner, perdre, souffrir, des héros sont nés, voici leur légende. Le reporter hurle, s'étrangle, quatre millions de Français deviennent deux mille Grecs qui n'avaient pas honte, au stade, de se laisser aller à la peur ni à l'extase.

L'homme. La vérité de l'homme. Il y a hélas, « ce qui n'est pas bon à dire », ce que l'on tait par pruderie bondieusarde, ou par ordre. Cependant, la route est tracée. La Télévision sait maintenant s'exprimer par des images et un langage qui lui sont propres. Ce langage et ces images préfèrent le réel à la fable, la connaissance de l'homme au goût du mythe. C'est dans ce sens qu'on ira plus loin. Loin à faire peur, si quelqu'un faussait les données, et entreprenait de mentir sur tout pour de viles fins politiques. Il reste les talents épanouis



Le style T.V. chez Rossellini : *Voyage en Italie.*

dans cette quête, passionnés par elle, jeunes d'avenir, différents les uns des autres comme Barrère et Mitrani. Il reste l'assentiment du public. Tournant le bouton de son téléviseur après un match ou une interview émouvante, chacun se trouve devant cette parole à la fois humiliante et exaltante du poète « ce que nous avons de plus profond, c'est la peau ». Le cinéma est bien loin de ce lyrisme-là.

PERLES DE CULTURE

Il serait injuste, parlant de ce qui appartient au style personnel de la Télévision, d'ignorer les émissions de genre culturel. La tâche n'est pas simple pour ceux qui s'y donnent. En cette matière, chacun se croit orfèvre. Formé à l'école du calendrier des Postes, Jacques Bonhomme n'est guère préparé à *voir*. Les formes modernes indisposent. Que dire de la musique ? Chopin écrivit des tangos, les midinettes le savent bien. Ignorer cela ? Vous serez traités d'affameurs de l'intelligence. Montrer le beau ? Vous serez des cuistres. Les producteurs d'émissions artistiques, il faut bien le dire, ont parfois trop tendance à accuser le public « de ne pas avoir de talent ». Il y a dans ces exercices délicats un équilibre à trouver, des indifférents à gagner. La beauté est à tout le monde, la culture peut l'être aussi. Un style naît déjà dans ces programmes difficiles, contre la paresse et la mauvaise foi. La Télévision, nouvel humanisme, ne peut négliger l'histoire des œuvres ni la poétique des formes. Cela aussi est vérité. Il ne faut pas que cela le soit trop, ni que la culture télévisée consiste à remettre des bras à la Vénus de Milo. Pas davantage à expliquer pourquoi elle en manque. La vérité de l'art est une moyenne très haute de l'intelligence, non point

« le doute multiplié par le grand nombre ». Soient des pommes en trompe-l'œil de Caravage (1590), des pommes de Vermeer (1650), de Chardin (1750), de Cézanne (1900) : laquelle est plus pomme que l'autre ? Ici finit la vérité, commence l'éducation de l'œil.

CINEMA DES FABLES

Purgé par la Télévision, le cinéma du monde recouvre la santé. D'où il vient, ce qu'il est, où il va, des textes définitifs nous le font voir, ou entrevoir. Il nous suffira, pour opposer l'univers du film à celui de l'émission télévisée, de rappeler cette évidence : *il n'y a pas* de cinéma sans fable. Nous venons de voir comme la Télévision, pour sa part, aime à s'en passer.

C'est aux mots *fable* ou *fiction* que se limite l'opposition. Si nous parlions de *mythe, ce serait au contraire* pour trouver un terrain commun à tous les arts. Aucune passion populaire n'échappe au mythe. Le plus épais speaker de la Télévision devient ce héros qu'on voit par la fenêtre, auquel rêvent les dames parce qu'inaccessible. Mais en fait de fables, la T.V. n'a que son théâtre de carton et ce qu'elle emprunte au cinéma.

Celui-ci, de son côté, est en train de payer son tribut au « social ». Nous sommes passés en quinze ans du film de guerre au film de mœurs, du film de mœurs au film introspectif, comme si les cinéastes s'appliquaient à enlever aux romanciers tout ce qu'il leur restait, l'exploration immobile de la conscience. L'anecdote a cédé sa trivialité, sa couleur, son importance même à la caméra-bistouri. Elle n'a pas disparu, le public étant tout prêt à disparaître avec elle. Qu'on trouve au bout du scénario un western ou un conte philosophique, qu'on y trouve même *Farrebique*, il faut feindre. Sans fiction, documentaires ou films expérimentaux. Bresson peut donner aux enchaînements, aux temps morts une valeur d'expression dramatique ; Antonioni peut réclamer la subtilité du spectateur au point de désespérer les écrivains ; ni l'un ni l'autre n'échappent à la fable. Ils l'aménagent, voilà tout. L'homme au cinéma n'est qu'un acteur jouant le rôle de l'homme, comme ces si « réalistes » statues antiques dont les proportions sont truquées. Le culte des vedettes entretient la certitude du public : tout cela, c'est du cinéma. Ce n'est pas comme cette télé qui vous parle d'homme à homme. *Hiroshima mon amour* nous concerne, mais c'est une fable. La réalité se trouve écrite sur ces visages de Japonais regardant les dépouilles affreuses de leur ville assassinée. Cela, nous l'avons vu un soir sur *notre récepteur, dix secondes* pour notre vie entière. Pour ces raisons, je crois au cinéma d'aujourd'hui, au cinéma introspectif, au cinéma de mœurs. Ses fictions ne sont pas gratuites, puisque les mœurs d'un peuple ne sont que comédie de la morale et de la duperie. Soyons « sociaux » pour survivre !

Pour appuyer cette thèse, voyons ce qui se passe quand la Télévision, pour faire trop vrai, en fait trop. Le danger est réel, pour les animateurs d'émissions-choc, de provoquer la sincérité, de l'enfler jusqu'à l'inquiétant trémolo du mélodrame. Ce reproche, on l'avait déjà fait aux photographes de presse, à tous les arts « véristes », au « Christ mort » d'Holbein, au Caravage. A force de faire vrai par haine des Carraches et de l'Académisme, Caravage *fait « théâtre »*. A force de provoquer les larmes d'une femme malheureuse, *Cinq Colonnes à la Une*, affable, nous donne à voir de l'Eugène Sue ou du Montépin. Qu'en pense le public ? Je citerai un mot entendu devant de telles images. Cela se passait devant le récepteur d'un petit café, rue de Bourgogne. En plein étalage de « vrai trop vrai », le spectateur près de moi hausse les épaules. « C'est du cinéma ! » dit-il. Je suis sûr qu'au cinéma, en de pareilles circonstances, il *aurait tiré son mouchoir.*

Pour le public, films et émissions sont affaire de cœur. Aux premiers, il demande cette émotion dépaysée qui est le plaisir de l'homme devant l'œuvre d'art. Aux secondes, ce trouble intime qui est le propre des examens de conscience : conscience de soi, conscience de notre temps. C'était jusqu'ici l'affaire de la religion, quelquefois de la politique. Ainsi se dessine un art neuf, qui trouve à la fois sa fin et ses moyens d'expression dans l'homme réel, image comprise. N'y a-t-il pas de quoi enthousiasmer ceux qui s'y donnent, et les épouvanter ? Que de tromperies possibles ! Quel humanisme nouveau !

L'art à reproduire la vie est né deux fois. La première fois, Cinéma, il est en même

temps « chant des matelots » et vieux jardins reflétés par les yeux ». Télévision, il fait rire et pleurer les gens avec leurs véritables joies, leurs véritables larmes. Nous regardons le cinéma. La Télévision nous regarde. Chacun d'eux est un art distinct. Que les cinéastes au cœur populaire se rassurent, l'apologue ne perd rien de son charme. Récitez « l'amour du mensonge » de Baudelaire :

...et ne suffit-il pas que tu sois l'apparence
pour réjouir un cœur qui fuit la vérité ?

Après tout, les téléspectateurs ne sont pas tous prêts à voir le monde sans lunettes roses.

L'ARSENAL

Il est absurde de comparer trait pour trait les techniques d'un art adulte et d'un autre qui sort à peine de l'enfance. Autant opposer les travaux de deux architectes, l'un new-yorkais, l'autre dankali. Dans cinq ans, caméras et récepteurs de Télévision se seront améliorés. Il est probable qu'à cette époque la T.V. française aura les plateaux qu'il lui faut, l'équipement nécessaire aux tournages, des équipes en nombre suffisant, et moins de fonctionnaires-sangsues. Qu'elle tourne en l'état actuel de son matériel et de ses règlements cela est une preuve quotidienne de sa volonté de vivre. Tout doit changer. Les Japonais viennent de mettre au point des écrans-récepteurs de 2 m sur 1,50 m. La vision directe sur tube va disparaître. La couleur échappera à l'affreuse quadrichromie des expériences américaines. Un style de réalisation télévisée se dessine cependant, dont l'amélioration des machines ne changera pas l'essentiel.

Depuis son origine, le Cinéma des fables cherche dans la perfection technique le plus sûr moyen de convaincre et de plaire. Comme le dit André Malraux, il devint un art en découvrant la division par plans, qui laissaient libres le metteur en scène et l'opérateur par rapport à la scène tournée. Quand Griffith découvrit par hasard le gros plan (les bons hasards sont le fait du génie), il fit enfin du cinéma une affaire sentimentale. Depuis, c'est le « découpage » qui dans une scène porte la marque de la personnalité, de la nullité des réalisateurs. Que l'écriture soit violente, hachée à la manière de John Huston, qui lâche certains plans comme des jurons ; qu'elle soit lente et complexe (comme par exemple sur l'île de l'*Avventura*, où chaque apparition de personnage est amenée par un lent panoramique horizontal), la recherche personnelle finit toujours par une page d'écriture cherchant sa perfection formelle. Ecrivez Homère sur du papier de boucherie avec de l'encre qui bave, le texte n'y perdra rien. La typographie cinématographique au contraire requiert la recherche du fini. Ceux qui brouillonnent pour chercher l'effet, qui bousculent les sacro-saintes lois de la prise de vues et du montage ne font que chercher un fini nouveau en se donnant de nouvelles lois. S'ils choquent irrémédiablement le public, leurs films seront curiosités de cinémathèque, jalons de l'Histoire future du Cinéma, œuvres maudites. Il en faut, comme il faut des Artaud à la littérature. Bien peu de ces révoltes ont eu jusqu'à présent d'importance. Qui aura le talent et le courage d'être le Cézanne du Septième Art, de prouver qu'un film non « fini » a valeur de chef-d'œuvre ? *Citizen Kane*, cette bombe, est parfait dans sa forme. La perfection formelle reste une règle d'or du cinéma. Ceux qui partent en guerre contre cette règle ne s'en prennent pas à la perfection, ils veulent changer le sens de ce mot.

La Télévision au contraire simplifie les techniques, dans sa hâte d'aller au vrai. Son écriture est hâtive, confuse. Les meilleurs réalisateurs, tout nourris des leçons de l'I.D.H.E.C. abandonnent dans « le direct » cette lenteur amoureuse avec laquelle on élabore un plan de cinéma. Il faut aller à l'essentiel, et vite. Le lyrisme éclatera dans la force de choc, l'envoûtement naîtra du sujet traité, non de l'art subtil des enchaînements. Un fondu au noir à la T.V. fait presque toujours figure (ô Bresson) d'incident technique. Peu à peu, les savants artifices de la norme traditionnelle cèdent au premier des impératifs : passer à l'heure, ne pas dépasser le temps prescrit. La sagesse d'un grand patron attira vers la TV des chefs opérateurs formés au cinéma. Cela nous vaut d'avoir sans doute les meilleures images du monde sur tube électronique. C'est dire peu. Un découpage de direct cède toujours à des incidents de plateau, à une caméra en panne, à une défaillance de comédien.

Mais les émissions filmées ? Ne vont-elles pas retrouver cette perfection de la forme qu'interdit le direct même aux meilleurs ? Bien au contraire, elles adoptent de mois en mois ce style incisif, court, visant à l'effet, popularisé par cette émission qu'il faut toujours citer *Cinq colonnes à la Une*. On accepte la règle insensée établie par les fonctionnaires : cinq minutes de film utile par jour. L'image est soignée. Le montage rattrape le cinéma comme il peut, par inserts de banc-titre, par raccords-miracle. Peu à peu, les metteurs en scène se dégoûtent de cette gymnastique, écrivent moins académiquement, écrivent plus franc. On raccorde *cut* deux plans sonores, tant pis pour la saute d'image. On gagnera en puissance de choc ce qu'on perd en bien-faire. L'essentiel est d'être probant, de toucher, d'émouvoir. Les plans généraux, lointains qui passent mal le récepteur, seront sacrifiés à 80 %. De nos jours, on rirait d'un journaliste qui écrirait les faits divers dans un style de Montherlant. Demain, on raillera le réalisateur qui ferait un reportage comme René Clair fait un film.

Les techniques, identiques au départ, se divisent tandis que s'éloigne du Cinéma l'idéal de la Télévision. Cela doit aller plus loin encore pour que la TV parle sa propre langue. Une langue plus rude, plus populaire, plus directe. La méprisera-t-on pour cela ? Le tailleur de pierre n'est pas un statuaire. La cathédrale pourtant écrit pierre à pierre l'histoire d'un art et d'une foi.

AUX LIONS !

Venons-en au public, ce rendez-vous des arts, ce juge partial, lâche, indispensable. Dès leurs premières images, Cinéma et Télévision lui appartinrent. N'étaient-ils pas l'un et l'autre fils du progrès scientifique, qui dispense aux foules modernes le pain et les jeux ? Si le public n'émet sur la peinture abstraite qu'un jugement rapide, s'il se refuse à considérer sérieusement la musique étrange de son temps, il va au cinéma et allume son poste de télévision pour se retrouver dans un art familier, accessible. Il s'y retrouve en propriétaire. Nous aurions tort de croire cependant que ces deux « arts » lui appartiennent de la même façon. Il y a bien des leçons à tirer, pour l'artiste et le critique, du comportement de l'amateur. On a honni Solon parce qu'il s'était fâché tout rouge contre les fables du théâtre : si Thespis avait mieux joué la comédie, il eût peut-être gagné Solon.

La première remarque qui s'impose est la suivante : le cinéma choisit son public. Le public choisit sa Télévision. Cela explique qu'il y ait de très bons films, et que la Télévision ait peine à sortir de la médiocrité.

Le cinéma est à tout le monde. On y trouve de tout, comme à la devanture du libraire, comme au Musée d'Art moderne. Bazar au sous-sol, talent au premier, génie au second. Je sais bien que les critiques de cinéma abusent de ce mot. Pourtant, si l'on définit ce phénomène comme un développement miraculeux de l'intuition (une définition qui en vaut une autre), il est certain qu'un Chaplin a du génie.

Le cinéma offre à tout venant : *westerns*, *thrillers*, mélos en décors rococo, histoire, pitreries, chansonnettes. Au sommet, par le monde, une vingtaine de metteurs en scène de talent original, qui obligent les gens d'esprit à les aimer, du moins à les admettre. Car les gens d'esprit depuis bien longtemps ne boudent plus le cinéma, sachant qu'il peut produire des œuvres importantes, des œuvres qui demeureront, puisqu'elles ont créé dans l'esprit moderne d'importants mouvements esthétiques. Le cinéma a gagné ses lettres de noblesse. Il a son petit public pour les pitres et pour le mélodrame, son public cultivé qui préfère parfois les pitres aux films lourdement intelligents. Ceux qui font bien les films les font difficilement, contre des vérités admises, en résistant au goût des producteurs, en violant le spectateur. Encore une marque de l'art, qui n'existe pas sans contrainte. Il n'est pas disparu, cet amateur d'art ou de divertissements qui n'ambitionne point, selon le mot de Valéry, de « jouir sans payer », mais au contraire d'être forcé, heurté, séduit par la force d'un talent. Par-là même, élevé. Le rôle des Ciné-Clubs a été remarquable envers un tel public. Actuellement, dans la plus petite ville de France, il se trouve cent personnes qui ne rient pas du *Sang d'un poète*, souffrent *Emak Bakia*, admirent *Le Cri*. Ainsi, à côté de l'homme qui va au cinéma pour voir



Le style T.V. dans le nouveau cinéma français : *Le Petit Soldat*, de Jean-Luc Godard.

ses déesses-vedettes et pour se distraire, on rencontre celui qui dans les mêmes salles passe des instants rares, trouve ce plaisir sacré que dispense l'œuvre en équilibre entre le temps fini et le temps infini, entre l'homme et son rêve, l'œuvre d'art. Si cette œuvre d'art existe en fin de compte, à qui le doit-elle, sinon à l'amateur dont nous parlons ?

La Télévision est à tout le monde. Acheter un récepteur coûte cinq mille francs par mois. Quatre millions de spectateurs, un seul programme. Un seul programme *continu*. J'ai passé quelques peu réjouissantes soirées à la permanence téléphonique qu'établit la Télévision pendant les heures d'émission. « Il n'est pas possible, pensais-je, que les gens aient si mauvais goût. » Critique détestable. Le public a toujours raison, quand il critique un divertissement public. Il suffisait de l'amener tout doucement à choisir le meilleur, à mépriser le pire. Voilà quatre millions de gens prisonniers de leurs récepteurs, nous pouvons tout leur montrer, tout leur dire, et personne n'est content. Personne ne l'était du moins, avant que ne vînt l'heure de la grande information, l'heure de la Télévision-reflet-de-son-temps. Mais comment croyez-vous qu'on en soit venu à choisir cette voie, en laissant les prestigieuses « dramatiques » tourner en rond dans leurs décors peints ? En suivant le public, en lui cédant. La terreur des critiques a abandonné la rue Cognacq-Jay depuis quelques trimestres, mais on n'y est guère disposé à distribuer aux metteurs en scène, aux auteurs surtout, des cartes blanches. C'est en suivant le goût du public, dans ce qu'il a de plus épais, à la majorité des suffrages, qu'on a trouvé ou gardé *Cinq Colonnes* et les matches de rugby, *Faire Face* et *La Vie des Animaux*. La faveur dont jouissaient hélas les jeux télévisés s'épuise. Le public pas si bête ne veut pas de cette culture de *queeze* dont se satisfont d'autres pays. On trouvera autre chose : beaucoup de fatras, quelques réussites. Seuls s'indignent les intellectuels, dégoûtés d'abord par l'idée d'avoir à domicile cet objet d'envoûtement, le télé-

viseur, dégoûtés ensuite de ne jamais se reconnaître dans le miroir qu'on leur tend. Hé ! Messieurs, il faut avoir quelque simplesse pour être un homme tout à fait ! La Télévision est à tout le monde, le téléspectateur finit toujours par y faire la loi.

La deuxième remarque qui vient à l'esprit lorsqu'on oppose les amateurs de films au public du petit écran pourrait se formuler ainsi : les gens acceptent que le cinéma les inquiète, ils veulent que la Télévision les rassure.

Du premier terme de cette proposition, nous avons donné les soutiens : public varié, recherche du neuf, goût de la découverte, succès relatif mais profond de Bergman, d'Antonioni. Pour le second, on peut le poser fermement à la lumière de faits simples. La Télévision se regarde chez soi. C'est le « face à face » dont parle André Brincourt. Fenêtre-miroir à domicile, le monde dans votre salon. Oui, mais voilà. Le Français n'aime pas recevoir des anarchistes chez lui, et ne se gêne pas pour le dire. De l'humain, soit, du vrai. Pas de gênant, peu d'insolite. On voit ici le premier frein à mon enthousiasme de tout à l'heure : le public choisit la Télévision, et ne la choisit pas si mal, puisque s'y dessine un nouveau lyrisme. Il la choisit peureusement, et c'est cela qu'il faut combattre pour que commence vraiment la « démocratisation de la culture », pour qu'il y ait vraiment culture, et non point bavardage, digest, vulgarité. Comme le cinéma est loin déjà de cette peur, lui qui a le droit d'être brillant ou grossier à sa guise !

Cela nous amène, toujours au niveau du public, à cette remarque qui découle de la précédente : le Cinéma doit se défendre contre l'hermétisme, la Télévision contre la vulgarité.

Il existe tout un cinéma vulgaire. Que font pour s'en dégager les metteurs en scène à grande vue ? Peu à peu, la sottise de leurs financiers, le rire stupide qu'entraînent des œuvres difficiles, certain goût pour la solitude en un métier si partagé les amènent à faire de leurs films des mondes clos. On éprouve de la gêne et de l'inquiétude à voir ces œuvres collectives qui se veulent interdites au public. Autrefois, les surréalistes faisaient à grand bruit et hors commerce des exercices de style. Aujourd'hui, aucun Noailles ne financerait *L'Age d'or*. Ces exercices n'auraient pas de sens, qui naîtraient, à grands frais, pour personne. N'auraient-ils pas de sens ? Je préjuge, parce qu'aucun de ces films-secret n'a pour le moment valeur d'œuvre véritable. Ce n'est pas Kenneth Anger qui me fera changer d'avis.

Vulgariser est déjà une faute contre l'esprit. Il faut, disait un professeur de Sorbonne, lire Homère dans le texte, ou ne le lire point. Je déteste Bernardino Luini, quand il met son maître Léonard de Vinci à la portée de toutes les larmes. Vulgariser, c'est falsifier. Toute une presse s'y emploie. La Télévision, quand elle prend, pour plaire au public, certain ton instituteur, me fait trembler que son public-roi ne l'encanaille. C'est que le cinéma est un spectacle, avec tout le rituel d'un spectacle, tandis que la Télévision est un dialogue en tête-à-tête, en confidence, flatteur-flatté, il est si doux d'être compris !

La solution n'est pas trouvée à ces rapports bizarres de l'homme avec sa boîte magique. Je ne puis donner ici qu'un avis personnel. Il est basé sur ma connaissance de ceux qui font la Télévision. Non pas des bateleurs que le public admire. De ceux qui, du directeur des Programmes au critique avisé, endiguent et orientent le choix du public. Je crois qu'il y aura demain des émissions qui créeront leur public, un public sérieux, je crois que les intellectuels intelligents ne se croiront pas déshonorés de regarder des émissions faites par leurs pairs. Je crois qu'on finira de rassurer, de vulgariser pour arriver à ce combat avec le son et le sens où commence la culture. Dans un débat télévisé que rapporte André Brincourt, Jean Guéhenno disait : « La culture commence avec la difficulté » — « Pourquoi ne pas dire avec la curiosité ? », demanda Jean d'Arcy. C'était trop plaider pour notre Télévision jeunette. Ce qui commence avec la curiosité peut être tout aussi bien une collection de timbres-poste.

LA FACE ET LE PROFIL

Mais enfin, la Télévision n'est pas seulement instrument de culture. Personne n'achète un récepteur qui lui tiendrait lieu de conscience. Si j'ai peu parlé du côté « divertissement »

de la boîte à images, c'est qu'il fallait aller à l'essentiel, dégager le style nouveau. Ce style, on commence avec succès à l'appliquer aux programmes pour rêver et pour rire.

Déjà se dessine une évolution. L'exposition par plans très courts, le dialogue de près, l'oubli définitif du noir de transition, le montage *cut*, le jeu contre la profondeur de champ, toute une expérience anti-cinéma (ou non-cinéma) est née du grand reportage. Elle commence à servir la fiction, les ballets, le music-hall télévisés, à rendre moins pesantes les émissions pour la jeunesse. La perfection technique étant exclue d'un présent bricoleur, les réalisateurs parviennent, révisant leurs chères études, à dégager une certaine forme pour fenêtre-miroir qui n'est pas sans beauté. Prat dans une nouvelle de Tourgueniev, plus près de nous Cazeneuve dans l'*Exécution* tracent une route. Bientôt, le petit écran racontera des histoires faites pour lui seul. Il utilisera les vrais moyens qui lui sont donnés de séduire, de convaincre.

Ces moyens, nous les connaissons. Ce n'est pas l'un de nos célèbres critiques qui a inventé le « face à face », mais un barman noir de Broadway dont je me souviens. Me parlant de la Télévision alors nouvelle en Amérique, il me dit : « *I like it, pal. That's man to man !* » (1). Voilà l'essentiel dit. Récemment, Mitrani a donné du sang neuf à une émission d'art en lui appliquant les méthodes de *Cinq Colonnes*. « Ne regardez pas la caméra ! » dit le metteur en scène de cinéma. « Regardez la caméra ! » demande le réalisateur T.V. Le spectacle, après le reportage, doit devenir sur le petit écran un art de la complicité. Comme le théâtre d'Aristophane, ce grand auteur de Télévision. Comme Guignol. Comme les « Passions » espagnoles et catalanes.

C'est pour cela que la T.V. ne doit pas, ne peut plus emprunter de spectacles tout faits à des arts de profil. C'est pour cela qu'elle doit utiliser les films avec prudence. Elle y perd, ils y perdent.

LA CARPE ET LE LAPIN

Cinéma d'un côté, Télévision de l'autre. J'ai à traits hâtifs esquissé ce qui les sépare. Ce qui les unit ? La réalité des programmes, plus de cent films de long métrage projetés chaque année sur les récepteurs, au milieu des protestations générales. Comment ne protesterait-on point dans les étangs et les garennes, lorsque s'accomplit le malencontreux mariage de la carpe et du lapin ?

On a raison de protester. Pas un seul film qui n'ait eu à souffrir de son passage à l'antenne. Pas un seul film, bon ou mauvais, triste ou gai, vieux ou neuf. Cela pour trois raisons précises.

D'abord la durée et la densité d'un film de Cinéma sont incommensurables avec la densité et la durée des émissions qui l'encadrent. Le film, fable close en son style, en son dialogue, en ses décors, fait un trou ou une bosse dans les programmes de Télévision. Plus le « langage T.V. » s'individualisera, plus les productions cinématographiques incluses çà et là feront figure de corps étrangers. Le rythme n'étant pas celui de ce qui précède, de ce qui suit, il y a rupture, incohérence, malaise. Il y a danger de jugement déraisonnable. Placez contre un mur blanc six Tanagras de part et d'autre d'un Maillol de grandeur humaine. On n'admire que le Maillol. Remplacez-le par quelque affreux Real Del Sarte. On ne déteste que la grande sculpture, ignorant la beauté des figurines. De même le film du dimanche à la Télévision dévore s'il est bon le match qui le précède, le concert qui le suit. S'il est médiocre, il devient entre eux un monument de médiocrité.

Ensuite, la reproduction électronique d'une œuvre de Cinéma lui est *toujours* infidèle.

(1) « J'aime ça, gars. C'est d'homme à homme ! »

Au mieux, elle est ce que devient la gravure par rapport au tableau. La réduction de l'écran, l'écrasement des brillances, l'impossibilité en l'état actuel du matériel à « sortir » les plans un peu sombres, les fondus-incidents techniques, les plans généraux devenus bouillie grise, le souffle au son, autant de moyens par lesquels on déshonore les chefs-d'œuvre. Pire, on les émascule, on leur enlève ce pouvoir de séduire ou de convaincre sans lequel ils ne sont plus que leur propre pâle bouillon. Réduisez le Colleoni à l'état de statuette, placez-le dans un coin sombre, tant pis pour Verrocchio.

Enfin, la majorité des téléspectateurs préfère les films moyens aux chefs-d'œuvre du cinéma. Les amateurs éclairés détestent voir trahir Ford ou Antonioni. Les autres, avec ce goût du rassurant dont nous avons parlé, avec cet amour des vérités actuelles bien partagées, se montrent tiède envers les œuvres fortes, serrées dans la T.V. comme dans un costume trop petit. Faut-il citer le nom de quelques films mal reçus ? De quelques triomphes ? Ce serait faire le procès du public, ce que je tiens pour une sottise. Alors, former son goût ? Si l'on admet que le cinéma ne parle pas la même langue que la Télévision, ce sont deux goûts distincts qu'il faudrait former, et différents. Les responsables de la programmation Cinéma à l'antenne tâtonnent dans le noir au milieu des injures. Faire des moyennes ? Un Jean Richard, un Orson Welles, un Mozart, un Mariano ? Ce n'est pas avec ce parti pris médiocre qu'on résoudra un problème mal posé.

Que faire alors ? Passer un bon film à la Télévision, c'est le détruire et déplaire. En passer un médiocre, c'est viser bas et déchaîner la critique. N'en plus passer, c'est saigner à blanc les programmes. Il reste à insulter le Chef de Service des Moyens Extérieurs et du Cinéma. Cela ne sert à rien, mais on a protesté, l'honneur est sauf. Tant pis si ledit personnage passe de mauvaises nuits et de tristes jours, essayant par tous les moyens en son pouvoir de marier au mieux la carpe et le lapin.

Il y a trop de différences entre les téléspectateurs pour contenter tout le monde, vont déclarer les ours chargés de pavés. Non. Nous avons vu comment les émissions proprement destinées à la Télévision trouvent ensemble l'intellectuel, l'ouvrier et le paysan. Imagine-t-on devant quelque film un carton : « Imbéciles s'abstenir » ? Personne n'aurait à se sentir visé, sinon l'auteur de ce panneau. Il faudrait trouver des films qui sauraient contenter tout le monde. C'est impossible. Essayons alors d'être indulgents. Il suffisait même d'être juste. Si les téléspectateurs et ceux qui parlent en leur nom comprenaient qu'il s'agit, à l'heure du cinéma, d'une exposition d'art étranger mal reproduit, sans doute seraient-ils moins sévères. Ils ne doivent être sévères qu'en ce qui concerne l'avenir même de la Télévision. De cet avenir, le Cinéma pour salles publiques sera exclu, à l'exception des courts métrages non romancés et des films d'animation. Il n'y faut que du temps, d'autres chaînes de programmes, et de l'argent.

Parmi des difficultés incroyables, avec un budget d'achat ridicule, au milieu des brimades administratives, le Service Cinéma de la R.T.F. choisit des films. Il les choisit, avec prudence, dans ceux qu'on ne s'obstine pas à lui refuser, et qui sont les meilleurs, les plus chers, hors de portée. Il les choisit contre ceux qu'on essaie de lui imposer par divers moyens. La Télévision présente parfois, il est vrai, des œuvres plus que médiocres. Lequel d'entre nous, en ses périodes impécunieuses, n'a mangé des limaçons à la fin du mois ? En aimait-il moins les plats raffinés, ne jurait-il pas d'y revenir au plus vite ?

La critique, dans cette affaire, devrait réviser son attitude. Trop de justes colères, pas assez d'enquêtes de bonne foi, ni de goût pour les vrais problèmes. « Je crois, écrivait Flaubert, en 1869, que la critique littéraire est tout juste à son aurore. » L'Histoire ne dit pas si Sainte-Beuve, qui décéda la même année, fut emporté par cette phrase. Flaubert pourtant n'avait pas tort, puisque deux ans plus tard naissait Paul Valéry. Je souhaite à la critique de Télévision, où l'on distingue plusieurs cerveaux éminents et quelques gens d'esprit, d'enfanter un poïéticien et d'assassiner ses commères.

Jean-Luc DEJEAN.

PETIT DICTIONNAIRE
DES
AUTEURS, PRODUCTEURS ET RÉALISATEURS
DE LA TÉLÉVISION FRANÇAISE

par André-S. Labarthe, Guy de Ray et Jacques Siclier

Ce dictionnaire n'a pas la prétention d'être complet. Il relève d'un choix, car il s'agissait moins de dresser la liste exhaustive de ceux qui font la Télévision (les nombreux techniciens mériteraient à eux seuls un dictionnaire) que de donner aux lecteurs des CAHIERS DU CINÉMA *une idée précise de la Télévision à travers certains d'entre eux. C'est pourquoi, lorsqu'ils l'ont jugé nécessaire, les auteurs de ce dictionnaire, qui sont par ailleurs critiques de télévision, ont prononcé un jugement de valeur qui n'engage, bien entendu, qu'eux-mêmes.*

AVERTY Jean-Christophe

Né le 6-8-1928 à Paris.

Depuis le Festival de Cannes 1958, il signe les émissions de jazz à la T.V. Ce qui compte pour le jazz, dit-il, c'est de saisir la note au moment où elle sort de l'instrument. Il a su faire comprendre à la Direction de la R.T.F. que le jazz avait un public en France et ses émissions sont très suivies. Au dernier Festival d'Antibes, il a tourné la simple bagatelle de 28.000 mètres de pellicule. Il prépare actuellement un *Minutier des années capitales du jazz* 1912-1918. Seul spécialiste du jazz à la T.V., ses émissions sont intéressantes mais n'évitent pas à la longue une certaine monotonie.



Il a réalisé également quelques dramatiques (*La logeuse* d'après Dostoïevski, *Le Loup* d'après Marcel Aymé, *Tresor Party* de Woodehouse) et signé, à l'occasion, des émissions de variétés dont une série sur Charles Trénet jusqu'ici assez contestable.

AYATS Michel

Né le 1-2-1929 à Paris.

Il a travaillé comme assistant-stagiaire sur les courts métrages de Jean Mitry et a été assistant d'Yves Allégret et Claude Autant-Lara. Quelques courts métrages (*Imagerie impériale,* 1951). Il vient d'être promu réalisateur à la T.V. mais n'a pas encore fait ses preuves.

BADEL Pierre

Né le 14-6-28 à Bagnolet (Seine).

Il a été l'assistant de Stellio Lorenzi, Claude Barma et Guy Lessertisseur. Il a longtemps réalisé la partie « Jambes » de l'émission de jeux de Pierre Bellemare, *La Tête et les Jambes.* Fait de nombreux reportages sportifs.

Parmi les dramatiques qu'il a signées, retenons *La Traversée de Paris à la nage* de Stève Passeur, *Les Cyclones* de Jules Roy, *Vol de Nuit* d'après Saint-Exupéry, *Si jamais j'te pince* d'Eugène Labiche, *L'Amour des trois oranges* d'Alexandre Arnoux et *Le Nain* d'après Marcel Aymé.

Un talent honnête qui nous réserve peut-être des surprises.

BARMA Claude

Né le 3-11-1918 à Nice (Alpes-Maritimes).

Il a fait des études d'ingénieur électricien avant d'aborder, en passant par un peu tous les stades, la technique cinématographique. En août 1944, il a



participé à l'élaboration du film sur *La Libération de Paris.* A la télévision, il a créé avec Pierre Dumayet et Pierre Desgraupes la série *En votre âme et conscience.*

C'est le réalisateur d'émissions dramatiques le plus populaire et aussi le plus surfait. Ses parfaites connaissances techniques le conduisent le plus suivant à un académisme de bon ton que l'on retrouve dans les deux films qu'il a réalisés, *Le Dindon* et *Croquemitoufle.* Il lui arrive d'être véritablement audacieux et efficace (*Macbeth, Hamlet, Les Trois Mousquetaires*). Mais le souci qu'il a de plaire au public comme aux critiques (qui lui ont donné leur prix en 1957 pour l'ensemble de ses réalisations télévisées) lui fait cultiver les fausses audaces et le tape-à-l'œil. Comme dans ce *Cyrano de Bergerac* qui a ravi toute la France le soir de Noël dernier. Il est un peu le Julien Duvivier de la télévision.

C'est *Au-delà de l'enfer,* émission filmée d'après *La Grande Bretèche* de Balzac, récompensé par un prix Italia, qui nous aura donné l'idée la plus exacte de son talent. L'influence du cinéma moderne y était très sensible. On y retrouvait le Chabrol *d'A double tour,* le Molinaro du *Dos au mur* et, comme dans *Les Amants,* Jean-Marc Bory y circulait en 2 CV.

BARRERE Igor

Né le 17-12-1931 à Paris.

L'un des plus brillants réalisateurs de la T.V. Après s'être destiné à la médecine, il a été l'assistant de René Clair. Il fait tandem avec Etienne Lalou, le créateur des célèbres *En direct de...* qui nous font pénétrer dans l'intimité de la médecine et de la chirurgie, et réalise également

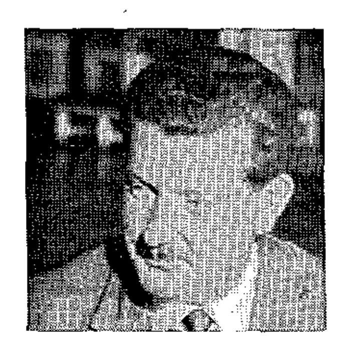


avec lui *La Justice des hommes* et *Faire Face,* une sorte de magazine d'une formule inédite à laquelle le public est invité à participer (*Les Tremblements de terre, Le Contrôle des naissances, Le Divorce, La Prostitution*).

Il est le quatrième mousquetaire de l'équipe productrice de *Cinq colonnes à la une.* A obtenu le prix Italia pour son émission *A cœur ouvert.*

BELLEMARE Pierre

C'est le roi des jeux télévisés et il n'a pas la tâche facile. Souvent attaqué par la critique, il n'en possède pas moins une grande popularité qui lui avait permis de faire d'une de ses émissions du jeudi soir une véritable chaîne de solidarité à l'intention des sinistrés de Fréjus.



Ses candidats de *Télé-Match,* l'année dernière, Jean Baert et le docteur Laburthe, ont passionné la France entière. Il se donne beaucoup de mal pour renouveler *La Tête et les jambes* qui piétine un peu. En désespoir de cause il préfère ne plus se montrer, car il aime mieux être une voix qu'un visage.

BENAMOU Roger

Né le 30-5-1927 à Sidi-bel-Abbès (Algérie).

I.D.H.E.C. puis assistant- réalisateur. A la Télévision depuis 1954, il travaille au *Journal Télévisé,* réalise *La Musique et la vie* (émission de Daniel Lesur) et fait quelques reportages.

BEN AIOUN Paul-Robin

Né en Algérie.

Il a aidé au lancement de la télévision algéroise où il a dirigé à vingt-quatre ans des mises en scène dramatiques qui ont eu un grand succès : *La Reine morte* de Montherlant, *Le Sexe faible* d'Edouard Bourdet, etc. Voudrait monter à Paris *Laura* avec Juliette Greco.

BERGER Jean-Loup

Né le 7-10-1923 à Paris.

Licencié en droit, il entre à la T.V. en 1948. Réalisateur de nombreuses émissions dramatiques.

BERGERET Jean-Claude

Né le 12-12-1927 à Paris.

L'I.D.H.E.C. l'a mené à l'assistanat T.V. et il réalise avec talent *A la découverte des Français,* l'une des meilleures émissions actuelles.

BERNADAC Lucienne

Intelligente et discrète, elle fait peu parler d'elle, mais les téléspectateurs la connaissent bien et son émission *Musique pour vous* n'est pas seulement suivie par les mélomanes.

BESCONT Jean

Né le 20-10-1925 à Boulogne-Billancourt (Seine).

Réalisateur intermittent de *Cinépanorama, Cinq colonnes à la une, Discorama* et *La Roue tourne.* Son activité la plus intéressante : *Ballades Etranges* et *Ballades Merveilleuses* avec Jean Villa.

BILLON Denise

Née le 5-7-1927 à Paris.

Son meilleur titre de gloire : *Livre mon ami,* dont elle assure la réalisation.

BOUDET Alain

Né le 14-3-1928 à Sourdeval (Manche).

I.D.H.E.C. Ancien assistant des grands de la T.V. : Lorenzi, Barma, Bluwal, etc., il veut rénover les variétés en leur apportant le style du show américain. Nous verrons bien.

BRABANT Charles (Barbant dit)

Né le 6-7-1920 à Paris.

On oublie généralement qu'il a signé avec Marcel Pagliero *La Putain respectueuse* en 1952. Il n'a pas réussi au cinéma (*Les Possédées, Le Piège, Les Naufrageurs, Les Aventuriers du Mékong*). Il tente maintenant sa chance à la Télévision.

BRINGUIER Jean-Claude

Né le 14-7-1925 à Montpellier (Hérault).

Frère du journaliste Paul Bringuier, il est venu à Paris comme un personnage de Balzac. Il est entré par la petite porte à la Télévision et y a trouvé sa voie le jour où les hasards de la production lui ont permis de faire équipe avec Hubert Knapp. Ainsi les *Croquis* sont-ils devenus la spécialité d'un aigle bicéphale qui porte peut-être en lui de glorieuses destinées.

C'est la terreur des syndicats d'initiative. Au visage touristique des régions et des villes, il préfère l'aspect secret, humain et poétique. Même à *Cinq colonnes à la une*, il arrive à manifester sa personnalité. Il sait ce qu'il veut et il sait s'exprimer. Quand il ne tourne pas, il reçoit, au téléphone, les réclamations des téléspectateurs. Ce qu'il fait avec beaucoup de courtoisie.

BLUWAL Marcel

Né le 26-5-1925 à Paris.

Il est avec Stellio Lorenzi, bien que de tempérament radicalement opposé, le plus remarquable réalisateur d'émissions dramatiques de la T.V. C'est aussi et surtout un grand directeur d'acteurs. Après avoir fait des émissions enfantines, il s'est signalé par la série célèbre *Si c'était vous*, avec le scénariste Marcel Moussy, où se trouvaient traités les problèmes sociaux contemporains.

Rien de ce qui est baroque ne lui est étranger. Rien de ce qui est étranger n'échappe à son attention. On lui doit, entre autres choses : *Misère et noblesse* de Scarpetta, *Le Baladin du Monde Occidental* de Synge, *L'Alcade de Zamalea* de Calderon de la Barca, *Notre petite ville* de Thornton Wilder, *Une Nuit orageuse* de Ion Luca Caragiale, *Arden de Faversham*, *Les Joueurs* de Gogol, *Les Tisserands* de Gerhardt Hauptmann (qui n'ont pas été diffusés à la suite de l'affaire des 121), et *Grabuge à Chioggia* de Goldoni. Il est aussi, comme Lorenzi, porté vers Labiche (*Le plus heureux des trois*) et vers Feydeau (*On purge Bébé*). Une seule erreur dans sa carrière : *La Surprise*, sur un scénario de Jacques Armand, qui a reçu, on ne sait pourquoi, le Grand Prix de l'Eurovision au Festival de Cannes 1960.

Il apporte de temps en temps à l'*École des vedettes* l'atout de son talent, et réalise d'excellentes émissions musicales.

CALVIN Antonia

Née le 25-3-1918 à Vallauris (Alpes-Maritimes).

Entrée en 1950 à la T.V. en qualité de script-girl, elle est réalisateur en titre depuis six ans. Elle assure des émissions scientifiques et des émissions scolaires et *Caméra en Asie* qui a succédé à *Caméra en Afrique*.

CARDINAL Pierre

Né le 8-6-1924 à Alger.

Il vient de l'IDHEC où il a professé. C'est peut-être parce qu'il était originaire d'Alger que son premier film, tourné en 1951, s'est appelé *Au cœur de la Casbah*. Viviane Romance y jouait Phèdre dans les décors de *Pépé le Moko*. En 1954, *Fantaisie d'un jour* ne fut pas un essai beaucoup plus probant. Pierre Cardinal eut du moins le mérite de ne pas s'obstiner.

Il est entré à la Télévision en 1956 comme producteur et réalisateur de l'émission *Gros Plan*. C'est encore aujourd'hui son plus beau titre de gloire. De nombreuses personnalités du monde littéraire et artistique sont passées devant ses caméras (Pagnol, Maria Casarès, Paul Meurisse, Camus, H. Decoin, Géraldy, Cocteau, Michel Simon, Marcelle Auclair). *Gros Plan* répond à un principe excellent qui fait, par ailleurs, ses preuves dans *Lectures pour tous* (P. Desgraupes et P. Dumayet). Mais Pierre Cardinal utilise ce principe comme une formule passe-partout et son émission est d'une qualité très irrégulière.



Il a également réalisé pendant deux ans une émission de jeux de Pierre Sabbagh, *Gros Lot*. Sa série sur *La Sorcellerie*, qui fait appel aux recettes des films de montage ne se distingue, contrairement à ce qu'on pouvait en attendre, par aucune originalité.

CARRERE Jean-Paul

Né le 7-9-1926 à Paris.

Réalise des dramatiques mais qu'en dire ? Ses *Parents terribles* ne manquaient pas d'ambition et pourtant...

CARRIER Henri (Carrière-Confreville dit)

Né le 22 juin 1925 à Arcachon (Gironde).

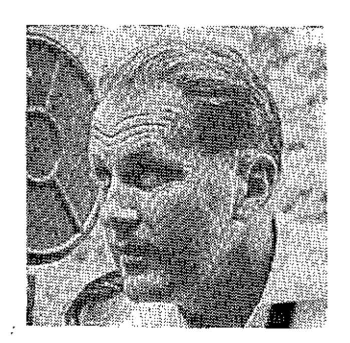
Il a été l'assistant de Claude Autant-Lara, de *Sylvie et le fantôme* et *La Traversée de Paris*. Il est entré à la Télévision en 1955 et a été, pendant trois ans, l'assistant d'Igor Barrère et de Frédéric Rossif. Nommé réalisateur en 1958, il a réalisé *Le Magazine des loisirs*, *Le jeu des métiers*, de nombreux reportages sportifs et quelques émissions de vacances. Il collabore épisodiquement à *Cinq colonnes à la une*.

CASTA Ange

Né le 2-9-1927 à Marseille.

IDHEC. A signé quelques courts métrages dont *Autour de « Casque d'Or »* (1951). Depuis 1958, il participe aux émissions enfantines de la T.V.







CAZENEUVE Maurice

Né le 4-1-1923 à Lectoure (Gers).

Il a une grande expérience de metteur en scène de théâtre. Il a travaillé longtemps à la radio pour laquelle il a adapté *La Chambre* de Sartre, *Le Malentendu* de Camus et *Les Thibault* de Roger Martin du Gard.

Il a réussi partout sauf au cinéma. Son premier film, *Cette nuit-là* (1958), est pour l'instant le dernier. Il travaille depuis longtemps à la Télévision où il vient de se signaler par deux tentatives audacieuses. Dans *L'Exécution,* émission filmée, il a fait apparaître, pour la première fois sur le petit écran, une femme nue et, sans doute pour démontrer son éclectisme, il a, tout de suite après, fait entrer Corneille à la T.V. avec *La Mort de Pompée.* C'est un brillant technicien, mais peut-il être autre chose ?

CHABANNES Jacques

Né le 13-10-1902 à Bordeaux.

Il restera toute sa vie le secrétaire général du Comité des Fêtes de l'Exposition de 1937. Ses émissions *se suivent et se ressemblent* toutes. Il s'évertue avec constance à exhumer les plus poussiéreuses pièces de boulevard, pour donner à Luce Feyrer l'occasion chaque fois manquée de se faire remarquer dans un rôle intelligent. Comme dirait Offenbach : « Il ne grandira pas, car il n'est pas espagnol ».

CHALAIS François (Bauer dit)

Né le 15-12-1919 à Strasbourg (Bas-Rhin).

Ex-journaliste, ex-critique, ex-romancier. Incarne le mythe de l'intransigeance à la T.V. Ce Don Quichotte alsacien est un candidat permanent aux palmes du martyre. A *Cinépanorama,* il interviewe les acteurs et les metteurs en scène à la manière de Robespierre. Cela dure depuis cinq ans et fait toujours son petit effet.

A vous de juger n'intéresse plus personne depuis qu'il en est parti et pourtant pas un iota de différence. On s'est tellement habitué à lui qu'il est vraiment indispensable.

CHARTIER Jean-Pierre

Né le 8-11-1919 à Paris.

Il a été pendant neuf ans réalisateur des émissions catholiques. Ses activités sont multiples : rédacteur en chef de l'hebdomadaire catholique *Télérama,* il signe des critiques de cinéma sous le pseudonyme de Jean-Louis Tallenay ; producteur de film, on



lui doit notamment *Lourdes et ses miracles* (Rouquier, 1955), *Tu es Pierre* (Agostini, 1959), *Ars* (Demy, 1960).

Il réalise actuellement à la Télévision l'émission de Françoise Dumayet *L'Avenir est à vous,* une série d'enquêtes qui s'efforce de passer en revue tous les problèmes de la jeunesse moderne.

CHATEL François (de Chateleux dit)

Né le 1-5-1926 à Neuilly-sur-Seine (Seine).

Il a fait tous les métiers avant d'entrer à la Télévision et d'y réaliser d'étonnants reportages (*Du fond de la mine*). Il s'est essayé comme tout le monde dans les dramatiques avec, entre autres, *Les Chevaliers de la Table Ronde* de Cocteau, et *L'Homme qui se donnait la comédie* d'après Emlyn Williams.

Mais comme il aime la fantaisie, il s'est voulu spécialiste des émissions de variétés. Il y réussit quelquefois. Il a révélé Robert Hirsch au public de la Télévision avec *La Clé des champs.* Son grand tort est d'employer systématiquement la formule comédie-ballet et la comédienne Jacqueline Monsigny qui est pour lui ce que Luce Feyrer est à Jacques Chabannes.

COLDEFY Jean-Marie

Né le 2-6-1922 à Saint-Mandé (Seine).

Entré en 1949 à la Télévision comme journaliste et metteur en scène, c'est lui qui a lancé la série *Gros Plan* dont Pierre Cardinal était alors seulement producteur. Il a réalisé dix-huit films scientifiques avec Etienne Lalou et était l'un des spécialistes des grands *En direct de.* Il apporte maintenant aux émissions dramatiques un talent très prometteur, ainsi qu'en témoigne son *Liberty Bar,* le premier Simenon de la T.V. Il prépare actuellement une adaptation de *Quitte pour la peur* de Vigny et assurera, la saison prochaine, dans le cadre des soirées du samedi une série de mélodrames qui débutera par *Les Deux Orphelines.*

CORNU Jacques-Gérard

Né le 5-5-1925 à Paris.

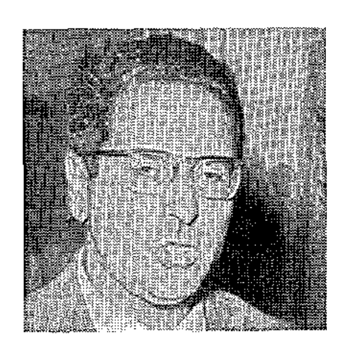
Après avoir été l'assistant de Jean Delannoy, Alexandre Esway, E.-E. Reinert et M.-G. Sauvajon, il est devenu à vingt-quatre ans directeur artistique de Télé-Lille. En 1954, il fait un stage à la T.V. américaine à Hollywood. On le retrouve en 1955 directeur artistique de Paris-Télévision, puis en 1957 directeur artistique de Télé-Luxembourg.

A la Télévision Française où il avait fait ses débuts de metteur en scène entre 1951 et 1953, il ne s'est jamais spécialement distingué. Il a donné au cinéma un film exécrable : *L'Homme à femmes* (1960), qui n'est même pas un film de bon assistant.

CRAVENNE Marcel

Né le 22-11-1908 à Kérouan (Tunisie).

Ancien assistant de cinéma, il réalise des émissions de variétés dont, occasionnellement, *L'Ecole des vedettes* d'Aimée Mortimer. Il



lui arrive de signer des émissions dramatiques (*L'Anglais tel qu'on le parle* de Tristan Bernard, *Un Beau dimanche de septembre* d'Ugo Betti). Signe particulier : néant. Pas tout à fait pourtant : il a donné au cinéma un film méconnu, *La Danse de Mort* (1947).

CROSES Georges

Né le 7-5-1918 à Mâcon (Saône-et-Loire).

I.D.H.E.C. Courts métrages. Entré à la T.V. en 1954. Adjoint à la Direction des Programmes.

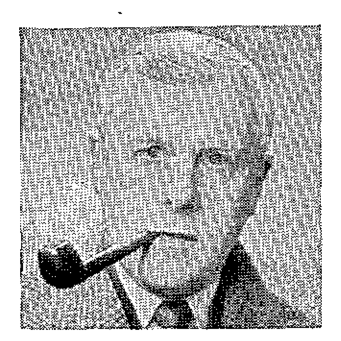
DAGUES Claude

Né le 5-8-1923 à Bourgthéroulde (Eure).

Réalisateur consciencieux, il entre pour une bonne part dans la réussite de *Secrets des chefs-d'œuvre*, et à trouvé après quelques tâtonnements le style qui lui convient à *Tréteaux racontez-nous*. Signe aussi quelques dramatiques. Après *Le Bout de la route* d'après Giono, son *Tartuffe* ne manquait pas de qualités.

DARGET Claude

Né le 26-1-1910 à Paris.

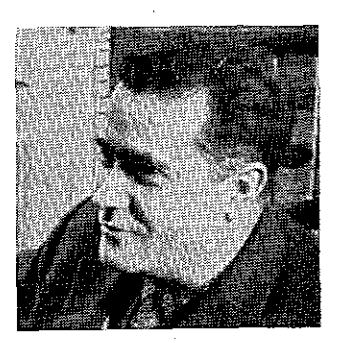


Il est entré en 1936 sur concours (sic) à la Télévision encore balbutiante. C'est peut-être ce qui lui donne ce petit côté anachronique de commentateur mondain qui aurait appris les belles manières en regardant les pièces de Sacha Guitry. Ses cheveux blancs et sa diction plaisent aux femmes qui l'écoutent sans l'entendre. Comme tous les bavards, il sait parler de n'importe quoi, mais les connaisseurs se sont vite rendu compte qu'il connaissait mieux les timbres que les animaux. Il est célèbre par ses démêlés avec l'administration de la T.V. On lui avait retiré les reportages sportifs, mais il va y revenir. Il est toujours resté la vedette de Frédéric Rossif. La Belle Epoque lui réussit bien (voir *La Tête et les jambes*).

DEJEAN Jean-Luc

Né le 10-5-1921 à Montpellier (Hérault).

Licencié ès lettres, il a été professeur de lettres et d'histoire de l'art à Paris et au Canada. Auteur



de romans, il a reçu le prix Fénéon en 1954 pour *Le Voleur de pauvres*. Il est conseiller artistique auprès du Service Cinéma et des Moyens Extérieurs de la T.V. où il est entré en 1953.

Sa culture l'a naturellement porté vers les émissions artistiques. Il est coproducteur de *Terre des Arts* et producteur de *L'Art de vivre*, un excellent panorama de l'histoire du mobilier.

DEMEURE Jacques

Né le 20-6-1929 au Puy (Haute-Loire).

Il est passé par l'I.D.H.E.C. Il est surtout connu des lecteurs de *Positif*. Le *Portrait-Souvenir* de Madame de Sévigné, présenté par Françoise Mallet-Joris, nous a prouvé qu'il ne serait pas un simple émule d'Ado Kyrou. Que notre espoir demeure.

DEPUTIER Ivan

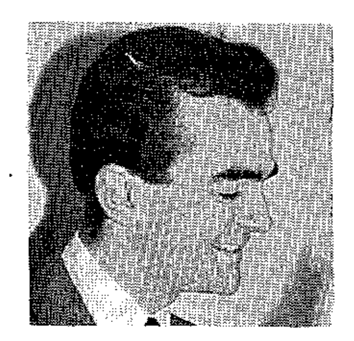
Né le 19-10-1927 à Paris.

I.D.H.E.C. Il a choisi le folklore provençal comme thème de deux courts métrages. Assistant de Tarta et Chatel pour les émissions de variétés, de William Magnin pour les émissions de jeunes, il prépare un ouvrage sur le jazz en Europe.

DROIT Michel

Né le 23-1-1923 à Vincennes (Seine).

Il a fait Sciences-Po et a débuté dans le journalisme à la Libération. Correspondant de guerre auprès de la première armée française, il s'est lancé ensuite dans de grands reportages à travers le monde. Il est entré à la Télévision en 1957. Présentateur du *Journal Télévisé*, il est aussi chef du ser-



vice des Tribunes et Débats depuis juin 1960.

Sa spécialité : les questions de politique étrangère ; son violon d'Ingres : la littérature.

DROT Jean-Marie

Né le 2-3-1929 à Nancy (Meurthe-et-Moselle).

Entre à la Télévision en 1951 après avoir obtenu deux licences, de philosophie et de droit. Il débute avec une série, *Correspondances*, qui avait pour but de mettre en parallèle un écrivain et un peintre. Puis il entreprend *Le Cabinet de l'amateur*, autre série consacrée aux œuvres gravées.

C'est un passionné d'Histoire de l'Art. Sa plus belle réussite est, depuis 1955, *L'Art et les hommes*, émission mensuelle d'une variété et d'une richesse culturelle constantes. Parmi ses meilleurs titres : *Bonsoir Monsieur Rouault, Léonor Fini ou l'insolite du quotidien, A la recherche de Cézanne, A la recherche du Caravagio, Meryon le fou infortuné, Brassaï, L'œuvre gravée de Callot, A la recherche de Guillaume Apollinaire*.



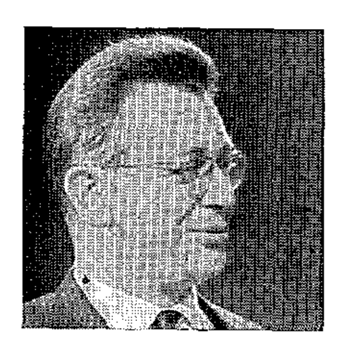
Ces émissions ne répondent pas à une formule toute faite, ce qui les empêche de tomber dans la monotonie ou les poncifs du film d'art.

DUCREST Philippe (Gélat dit)

Né le 30-5-1928 au Caire.

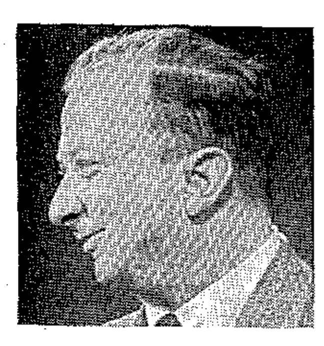
Il a signé une vingtaine de dramatiques et malgré cela n'a pas réussi à faire un nom de son pseudonyme. Il porte maintenant ses ambitions vers le cinéma. Au niveau du Prix Vigo 1961, son premier film, *La Croix et la Bannière*, a été battu d'une courte tête par *La Peau et les os* de Jean-Paul Sassy, cet autre transfuge de la T.V. Il prépare un autre film, *La Poursuite...* ou la course au succès.

DUMAYET Pierre



et

DESGRAUPES Pierre



Nés, respectivement, le 24-2-1923 à Paris et le 18-12-18 à Angoulême (Charente).

Les inséparables. Peut-être aussi les imparables. Ils ont à *Lectures pour tous* mis au point un style d'interview qui tourne parfois pour les écrivains au véritable supplice chinois. Leur formation littéraire et philosophique est une garantie de leur compétence. Leur passage à *Fontaine* leur avait donné l'idée d'une revue littéraire télévisée. Ils ont réussi. Le miracle est qu'ils ne tombent jamais dans la monotonie.

Coproducteurs tous deux de *Cinq colonnes à la une*, ils sont aussi associés pour *En votre âme et conscience*. Ils forment le tandem de l'intelligence.

DUNOYER Bertrand (Rondeau-Dunoyer dit)

Né le 20-4-1922 à Paris.

Quelques expériences cinématographiques. Réalisateur de *Dimanche en France*, il s'est distingué à la T.V. par une émission sur le parachutisme où l'on voyait pour la première fois une chute libre en direct. Il est attaché à la régie finale des programmes.

DUSSANE Béatrix (Dussan dite)

Née le 9-3-1888 à Paris.

Brillante carrière à la Comédie-Française. Ecrivain, conférencière, elle anime depuis sept ans à la Radio l'émission *Aux jours et aux lumières*. D'une activité inlassable, elle aborde maintenant la Télévision comme coproductrice de *Tréteaux racontez-nous* où elle raconte l'histoire de la Comédie-Française.

FAYARD Claude

Né le 27-9-1925 à Toulouse.

Ancien cameraman de Pathé-Journal Actualités, il participe depuis 1953 au *Journal Télévisé*.

FERAL Roger (Lazareff dit)

Né le 19-10-1904 à Paris.

Journaliste. Alter ego de Chabannes. Le même, sans Luce Feyrer.

FOLGOAS Georges

Né le 27-7-1927 à Asnières (Seine).

Il a trouvé le chemin de la popularité en réalisant des émissions scolaires. Puis son *Ami*

Fritz a été le *Good-bye, Mr Chips* de la Télévision. Il aime bien les variétés, mais encore plus les émissions dramatiques. On a dit qu'il avait fait entrer le roman contemporain à la T.V. en montant *L'Empire céleste* de Françoise Mallet-Joris. Sobre et consciencieux, il fait une bonne équipe avec Michel Subiéla qui, après cet *Empire céleste*, a adapté pour lui *La Corrida de la victoire*, de Georges Conchon. A suivre attentivement.

FORLANI Remo

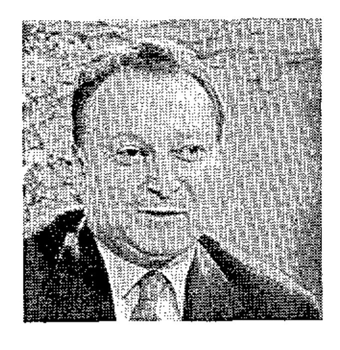
Né le 11-2-1927 à Paris.

Il développe et étoffe les idées de Marianne Oswald. Il est son plus précieux collaborateur.

FOUCHET Max-Pol

Né le 1-5-1913 à Saint-Vaast-la-Houghe (Manche).

Il fut conservateur adjoint au Musée d'Alger et c'est dans cette ville qu'il créa la revue *Fontaine* qui allait devenir la revue des intellectuels de la Résistance. Il



a parcouru le monde, s'est intéressé à toutes les civilisations, a écrit des livres de voyages, des livres d'art et des poèmes. C'est Pierre Desgraupes et Pierre Dumayet, ses anciens collaborateurs de *Fontaine*, qui lui ont apporté l'idée de *Lectures pour tous*.

Venu à la Télévision pour parler dix minutes en direct avec Jean Thévenot, il resta trois quarts d'heure à l'antenne. On s'attendait à une catastrophe : il fut engagé pour faire une émission régulière.

Le public français l'a découvert avec *Au fil de la vie*. Mais il y tenait des propos non conformistes. *Au fil de la vie* fut supprimé, malgré les milliers de lettres de protestation qui vinrent s'abattre sur les bureaux de la Direction générale. Ce n'est pas, comme Darget, un enfant terrible mais un homme véritablement indépendant. Son émission de *Terre des Arts* est d'une qualité qui ne faiblit pas. Il tient avant tout à l'estime des téléspectateurs et défend, chaque fois qu'il le faut, la liberté d'expression. L'Association Française de la Critique lui a décerné son prix pour 1960.

GAVOTY Bernard

Né le 2-4-1908 à Paris.

Bien connu des mélomanes sous le pseudonyme de *Clarendon*, il anime avec brio l'émission *Les Grands Interprètes*.

GILLOIS André (Maurice Diamant-Berger dit)

Né le 8-2-1902 à Paris.

Licencié ès lettres, journaliste et producteur de radio, il nous parlait de Londres pendant la guerre. Il est à la Télévision ce que son frère Henri est au cinéma : les cinéphiles nous comprendront. Sa *Prochaine Vague* n'est pas, comme on pourrait le croire, en avance sur la nouvelle.

GIR François

Né le 13-3-1920 à Paris.

Fils de Jeanne Fusier-Gir, l'une des interprètes préférées de Sacha Guitry, il a donc été, lorsqu'il a voulu faire du cinéma, l'assistant du Maître. C'est plus un technicien qu'un metteur en scène. Le goût qu'il a pour le théâtre le conduit à nous donner dans ses dramatiques uniquement le point de vue du fauteuil d'orchestre. *Le Barbier de Séville* de Beaumarchais, comme *Humiliés et offensés* d'après Dostoïevski, en sont la preuve. Au cinéma, quand c'était la mode, il eût été un fabricant qualifié de théâtre en conserve.



GLASER Denise

Née en 1926 à Arras (Pas-de-Calais).

Productrice de *Discorama*, un journal de l'actualité du disque toujours plaisant. Elle a mis au point avec Pierre Viallet l'excellente série *A la rencontre de*, consacrée aux grands compositeurs.

GRAVE Serge (Lefèvre dit)

Né le 21-9-1919 à Paris.

Il a débuté très jeune au cinéma où on lui a fait porter jusqu'à vingt ans des culottes courtes. Poursuivi par ce handicap, il n'a jamais réussi à faire une carrière de jeune premier ou d'homme mûr. N'ayant pas pu sauter le mur de l'école, il réalise maintenant des émissions pour la Télévision Scolaire.

GUERIN-DESJARDINS Arnaud

Né le 18-6-1925 à Paris.

Après plusieurs années au cours Simon, il est monteur au cinéma. Réalisateur à la Télévision, il travaille sur des émissions scolaires. Cinéaste-conférencier, il tourne quelques films en Asie. Ce qui ne l'empêche nullement d'aborder de loin en loin les émissions dramatiques.

GUYON Janine

Née le 12-1-1919 à Paris.

D'abord actrice, elle est entrée à la R.T.F. en 1950 et, jusqu'en 1955, elle a fait *Télé-Paris* tous les jours. C'est elle qui réalise les *Rendez-vous avec...* de Jacqueline Joubert et, parfois, *Musique pour vous*. Elle possède un talent discret. C'est la femme la plus enviée des téléspectatrices : elle est mariée à Georges Guétary.

HECHT Bernard

Né le 15-5-1917 à Paris .

L'un des vétérans de la Télévision où il est arrivé en 1945. Responsable des émissions dramatiques de 1954 à 1957, il a aidé



Lorenzi, Bluwal, Barma et Loursais à s'imposer. Il a le sens du public et celui des valeurs, et s'est fait la main sur les dramatiques (*Les Compagnons du demi-deuil* de Nino Franck, *La Comédie du bonheur* de Nicolas Evreinof, *La Cruche cassée* de Kleist, *Le Juge de Malte* de Denis Marion, etc.). Actuellement spécialiste des feuilletons pour enfants, il s'est conquis un très vaste public avec *Bastoche et Charles Auguste*, puis *Tony, fils du cirque*. Comme William Magnin et Claude Santelli, il sait s'adresser aux jeunes sans les traiter en petits enfants. Sympathique et solide.

HERZOG Gérard

Né le 19-12-1920 à Paris.

Oui, c'est le parent de l'autre. Mais que fait-il ?

HUBERT Yves-André

Né le 7-8-1927 à Paris.

Après des stages de cinéma, il est venu à la Télévision en 1953 comme assistant metteur en scène. Réalisateur depuis trois ans. Reportages, dramatiques, variétés diverses. Il fut le conseiller technique de la Télévision auprès de Jean Renoir lors du tournage du toujours invisible *Testament du Docteur Cordelier*.

HUGHES André

Né en 1918 à Alger.

Son père le destinait au notariat. A 19 ans, il emportait brillamment un concours de speaker, organisé par Radio-Alger, et devenait ensuite radio-reporter et secrétaire général des émissions. En 1942, il a aidé Jean Masson à créer Radio-France à Alger. En 1994 il fut correspondant de guerre, au service cinématographique de l'armée. Il est entré à la Télévision en 1949 et a réalisé la première émission de variétés : *Reflets de Paris*. Depuis cette époque, il a cherché à concilier de nombreuses activités à la radio, à la TV et au cinéma où il a réalisé quelques courts métrages. A la TV on lui doit *La Joie de vivre* et de nombreux reportages. Il réussit mieux en ce domaine que dans celui des émissions dramatiques.

IGLESIS Roger

Né le 21-3-1925 à Cahors (Lot).

Réalisateur polyvalent — on n'ose pas dire touche-à-tout — il



s'éparpille sans jamais s'imposer. On aimait pourtant bien ce qu'il faisait pour *En français dans le texte*. Rien de concluant à son sujet après une dizaine d'émissions dramatiques. Il aurait peut-être ses chances avec une deuxième chaîne.

ISKER Abder

Né en Algérie.

Ancien international de football et seul réalisateur kabyle de la R.T.F. Il a déjà fait ses preuves à la radio.

IVERNEL Vicky

Né le 23-6-1921 à Versailles (Seine-et-Oise).

Ce nom délicat, qui évoque la starlette, convient mal au grand costaud qu'est le frère de Daniel Ivernel. Mais il lui a valu de réaliser le *Magazine féminin* et *Le Courrier du cœur*.

JOUANNET Yvan

Né le 18-9-1922 à Monguyon (Charente-Maritime).

Il s'est fait sagement une situation stable à la Télévision (assistant de Roger Iglésis et réalisateur de *En français dans le texte*) pour préparer à son aise des adaptations de pièces anglaises.

KAHANE Roger

Né le 20-9-1932 à Bois-Colombes (Seine).

La filière normale : I.D.H.E.C., assistanat. Il réalise *La Roue tourne* et rêve d'être un grand auteur de dramatiques.

KERCHBRON Jean

Né le 24 juin 1924 à Paris.

Il a fait l'Ecole Supérieure d'Electricité puis est entré dans la Résistance. Ce qui lui a valu quelques épreuves : la torture et une condamnation à mort. La radio l'a accueilli en octobre 1944. Il appartient à cette génération de la Libération qui voulait construire un monde nouveau. Ingénieur du son et metteur en ondes jusqu'en 1947, il a fait, par la suite, de nombreuses émissions radiophoniques à Alger. Puis, il a connu, à la Télévision, une carrière fluctuante. Réalisateur intéressant d'émissions dramatiques, en 1954, il est interdit à la R.T.F. lorsqu'il



participe à la création d'Europe No 1 et de Télé-Monte-Carlo. Il revient, toutefois en 1956. Depuis, il s'est consacré à l'adaptation télévisée des classiques. Il rêvait de révéler à la France entière un Racine dépoussiéré de la tradition du Théâtre Français. Il y est parvenu avec sa mise en scène de *Britannicus* qui est, à ce jour, son chef-d'œuvre. Il a reçu le Prix de la Critique pour l'ensemble de ses émissions classiques (*Bajazet, Bérénice, Le Misanthrope* et *Britannicus*), mais il ne faudrait pas négliger cette

Servante du passeur qui fut l'une des plus curieuses dramatiques de la dernière saison. Il met un point d'honneur à bien faire tout ce qu'on lui donne à faire, mais il lui faudrait un autre scénariste qu'Henri Noguères pour que *l'Histoire dépasse la fiction* puisse égaler *La Caméra explore le temps*. Personnalité attachante, talent inégal mais sûr, on aimerait qu'il trouve l'occasion de s'imposer définitivement. Il s'est laissé tenter par le cinéma. Premier film : *Vacances en enfer*.

KNAPP Hubert

Né le 16-1-1924 à Toulon (Var).

Il sort d'une famille d'officiers et n'en a pas l'air, tant il ressemble au reporter dynamique des romans d'aventures modernes. Moderne, il l'est, d'ailleurs, par son sens aigu de l'observation, de l'écriture en images. S'il avait choisi le cinéma, il aurait été un auteur « nouvelle vague ». Avec son ami Jean-Claude Bringuier



comme scénariste et commentateur, il a exploré la France pour en ramener ces *Croquis* fascinants (Bordeaux, Lyon, le Pays basque, la Camargue) qui sont ce que la T.V. nous a montré de plus original, dans le domaine du reportage depuis trois ans. Il a démoli toutes les conventions du genre dit « documentaire ». Les producteurs de *Cinq colonnes à la une* ont su faire appel à lui. Mais c'est avec Jean-Claude Bringuier qu'il donne toute sa mesure. La rencontre de ces deux tempéraments est un événement dont une administration routinière n'a pas encore mesuré toute l'importance. *Lettre de Sète* a inauguré, l'été dernier, ce que l'on peut bien appeler la Télévision d'auteurs. Mieux qu'un espoir : l'avenir.

KRIER Jacques

Né le 6-2-1927 à Nancy (Meurthe-et-Moselle).

Il a fait partie de l'équipe de *L'Ecran Français* et est passé par l'I.D.H.E.C. Il a été assistant d'Yves Allégret et a réalisé quelques courts métrages. A la T.V., il a été assistant de François Chalais avant de produire *A la découverte des Français*, émission de reportage vivante et variée qui a retenu plusieurs fois l'attention



de la critique. Il fait partie de ces valeurs non encore entièrement consacrées, mais sur lesquelles on peut miser.

LACOMBE Georges

Né le 19-8-1902 à Paris.

Passe pour un pionnier du cinéma français. Il a réalisé une trentaine de films dont *La Zone* (court métrage, 1928) reste le plus marquant. Un prix de l'O.C.I.C. en 1951 pour *La Nuit est mon royaume* a couronné cette carrière qui trouve tranquillement son achèvement dans des courts métrages pour la R.T.F.

LAGNEAU Jean-Charles

Né le 21-1-1925 à Montreuil (Seine).

I.D.H.E.C. Assistant-réalisateur au cinéma depuis 1950. Il connaît très bien son métier. S'est rodé en travaillant pour la T.V. américaine. Réalisateur d'une rétrospective Antonioni qui a inauguré à la Télévision française une série sur les grands metteurs en scène.

LALOU Etienne

Né le 16-12-1918 à Paris.

Fils de René Lalou, critique



littéraire et universitaire. Elevé dans une famille où régnait la littérature, il a passé une licence ès lettres, écrit quatre romans et un essai sur la télévision et dirige aux Editions du Seuil la collection « Le rayon de la science ».

Il a créé à la radio l'émission *Le Goût des livres*. En 1952, Wladimir Porché, alors Directeur général de la R.T.F., lui demandait d'assurer pour la Télévision le commentaire d'un reportage sportif. Depuis, il s'est spécialisé, avec Igor Barrère, dans les reportages scientifiques, les célèbres *En direct de*, et a créé, toujours avec Barrère, *La Justice des hommes* et *Faire face*. Clair, précis et efficace, il réussit tout ce qu'il entreprend.

LARRIAGA Gilbert

Né le 12-6-1928 à Paris.

Il a toujours été partout où il se passait quelque chose d'important depuis l'époque de la clandestinité. A se demander si ce n'est pas lui qui a provoqué la chute de Farouk, le raz-de-marée en Hollande, la catastrophe des 24 Heures du Mans et l'affaire du Canal de Suez. En tout cas, avec lui, la T.V. était là.

LAZAREFF Pierre

Né le 16-4-1907 à Paris.

Il a débuté dans la presse en 1922, a fait partie de l'équipe de *Paris-Soir*, et dirige actuellement *France-soir*. C'est un journaliste de l'école moderne. Il a apporté toute son expérience de l'information et de la grande presse à *Cinq colonnes à la une*, l'émission de choc de la Télévision et prépare, avec Raymond Marcillac, une *Cinq colonnes à la une* sportive.



LE MENAGER Yves

Né le 19-10-1926 à Brest (Finistère).

C'est Pierre Tchernia, son ancien camarade de l'I.D.H.E.C., qui l'a fait entrer à la Télévision en 1952. Il a d'abord été l'assistant de Prat, Lucot, Iglésis, Kerchbron et Loursais. En juillet 1954, il part tourner en Bretagne une série de sept émissions sur le yachting et la navigation côtière et passe réalisateur stagiaire. Il a fait divers reportages documentaires et assure depuis quatre ans la partie technique de *La Séquence du spectateur* de Claude Mionnet. Une bonne émission à son actif : *Henry de Monfreid*, dont il partage les mérites avec François Chalais. Sa grande ambition : revenir au reportage.

LEROUX André

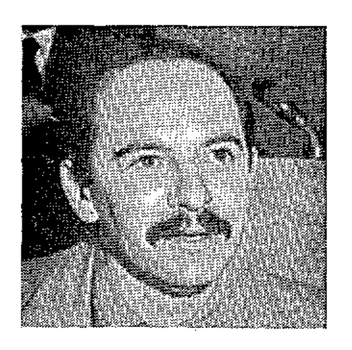
Né le 12-2-1923 à Rouen (Seine-Maritime).

Un assistant de cinéma qui s'est installé à la Télévision sans grandes ambitions si l'on en juge par ses émissions dramatiques.

LESSERTISSEUR Guy

Né le 3-11-1927 à Rouen (Seine-Maritime).

Son *Homme au parapluie* a dé-



finitivement prouvé qu'il avait été à la meilleure école : celle de Stellio Lorenzi. Rien d'étonnant à cela, Lorenzi a été son professeur à l'I.D.H.E.C. et l'a pris comme assistant sur *L'Ecole des vedettes* et sur *La Caméra explore le temps* pour laquelle il a signé lui-même un *Assassinat du duc de Guise* qui ne devait rien à Alexandre Dumas ni à la Cinémathèque. L'élève a déjà autant de personnalité que le maître et on s'en réjouit. Il prépare *La vie que je t'ai donnée* de Pirandello, avec Nicole Berger.

L'HERBIER Marcel

Né le 23-4-1890 à Paris.

Né à peu près en même temps que le septième art, il lui a consacré sa vie (voir *Cahiers du cinéma* n° 71, mai 1957). Ce dévouement n'a pas toujours été récompensé. Les films de lui qui resteront sont peu nombreux. La Télévision lui a permis de réaliser quelques-uns de ses rêves perdus, par exemple une adaptation d'*Adrienne Mesurat*. Ses *Critérium du Film* ne sont guère goûtés des cinéphiles, mais il a réussi, paraît-il, à donner à *Télé-Ciné-Club* un certain ton public.

L'HOTE Jean

Né le 13-1-1927 à Migneville (Meurthe-et-Moselle).

C'est l'auteur de deux romans : *La Communale* et *Un Dimanche au champ d'honneur*. Il a travaillé avec Rossellini et tourné plusieurs courts métrages dont *Le Pèlerinage*. En dehors de cela, il fait des apparitions discrètes à la T.V. (reportages pour *Cinq colonnes à la une*). On se demande pourquoi.

LORENZI Stellio

Né le 7-5-1921 à Paris.

C'est la valeur sûre, confirmée, qui ne connait jamais la baisse à la bourse des critiques. Elève de l'I.D.H.E.C., il y a été professeur. Il est entré à la R.T.F. en 1952 et l'année suivante il reçut le Prix de la Critique pour l'ensemble de ses réalisations. Il n'a jamais accepté une émission de commande. Il est devenu célèbre avec la série de *La Caméra explore le temps*. En collaboration avec Alain Decaux et André Castelot, il va chercher matière à reportage dans les grands moments de l'Histoire, rouvre des dossiers fermés, éclaire le passé par une analyse quasi scientifique de la causalité historique (*Jeanne d'Arc, L'Aiglon, L'Enigme Ravaillac, La Nuit de Varennes, L'Enigme de Saint-Leu*). Peut-être tient-il de Jacques Becker, dont il a été l'assistant, ce goût du réalisme minutieux qui marque ses reconstitutions et qu'on retrouve dans ses dramatiques.

Sa méthode : accorder son style à celui de la pièce qu'il monte. Il rejoint ainsi Zola dans *Thérèse Raquin*, Pouchkine dans *La Dame de Pique*, Feydeau dans *La Puce à l'oreille* et Labiche dans *La Cagnotte*. Il fait merveille dans les pièces psychologiques par une description quasi balzacienne des caractères et des milieux. Cet homme à idées est aussi un homme d'idées : on l'a vu avec son adaptation de *Montserrat* d'Emmanuel Roblès, qui lui a valut le prix du Chevalier-de-La-Barre.

LOURSAIS Claude (Croutelle dit)

Ses *Cinq dernières minutes* constituent l'une des émissions les plus remarquées de la Télévision. Il a inventé le personnage de l'inspecteur Bourrel qui a



réussi à devenir célèbre autant que le commissaire Maigret, sans lui ressembler le moins du monde. Flanqué de son collègue Dupuis, il démêle les intrigues proposées à sa sagacité, par sa finesse d'observation et de déduction. Deux principes guident cette émission : 1° Le schéma policier traditionnel sert dans chaque émission de prétexte à l'étude réaliste d'un milieu différent (monde la boxe, imprimerie, maison de couture, aérogare d'Orly, coulisses du cirque, etc.) ; 2° La participation de deux téléspectateurs, détectives bénévoles, permet d'en faire un jeu. Emission très suivie, la seule du genre, d'ailleurs.

LUCOT René

Né le 15-8-1908 à Villers-Cotterets (Aisne).

Réalisateur de cinéma depuis 1934. Le football l'inspire. Il l'a traité en courts et en longs métrages. Les spécialistes ont été ravis par *Les Dieux du dimanche* (1948) : malheureusement il s'agissait des spécialistes du football. Son meilleur film : *René Leriche chirurgien de la douleur.* A la Télévision il sait accommoder n'importe quel sujet parce qu'il connaît bien son métier, et quand par hasard un sujet l'intéresse, il en fait un petit chef-d'œuvre (*Le Paysan parvenu* d'après Marivaux).

MAGNIN William

Né le 13-10-1916 à Besançon (Doubs).

Responsable d'émissions pour la jeunesse, il semble s'être trompé avec le feuilleton du dimanche soir *La Déesse d'or.* Mais on ne lui en veut pas pour autant, car c'est un chercheur qui a des idées.

MANCEAU Jean

Né le 10-3-1922 à Paris.

Depuis ses débuts à Radio-Cité en 1937, il a fait pas mal de chemin en passant par Radio et Télé-Monte-Carlo. Il était aux premières loges pour filmer le mariage de Grace Kelly. Il travaille avec Pierre Schaeffer au Groupe Recherche Image.

MARCHAND Jean-Pierre

Né le 20-3-1924 à Paris.

Assistant, au cinéma, de Daquin, Clouzot, Yves Allégret et Gérard Philipe ; à la Télévision, de Marcel Bluwal. C'est surtout un réalisateur de courts métrages qui voudrait se lancer dans les dramatiques.

MARCILLAC Raymond

Né le 11-4-1917.

Champion de France du 400 mètres en 1939, c'est pourtant le *Te Deum* à Notre-Dame qui sera son premier grand reportage radiophonique à la Libération. Il retrouve sa véritable voie en 1956, après les Jeux Olympiques de Melbourne, lorsqu'il passe à la Télévision. Il dirige actuellement



le service des Sports à la R.T.F. Producteur-commentateur de *Télé-Dimanche* et *Sports-Dimanche.*

MARGARITIS Gilles

Né le 19-3-1912 à Paris.

Cet ancien élève de Copeau est devenu le menuisier du music-hall télévisé. *Music-Hall Parade* a débuté avec lui en 1945 et *La Piste aux Etoiles* a pris le départ en 1947. La longévité de ces émissions tient sans doute au fait qu'il est le seul spécialiste convaincu d'un genre auquel il a apporté toute son expérience de clown et de comédien. On peut



toujours lui faire confiance puisqu'un clown chasse l'autre, toute nouvelle émission de Margaritis sera toujours égale à la précédente.

Par contre, il n'a pas réussi à imposer au cinéma un style qui se voulait burlesque. Ses trois courts métrages, *L'Homme* (1945), *Les Actualités burlesques* (1947) et *Les Quatre Mousquetaires* (1953) ont échappé même à l'attention de François Mars.

MIGNOT Pierre

Né le 28-1-1926 à Paris.

I.D.H.E.C., assistant de cinéma. A la T.V. depuis 1954 comme réalisateur. Rien à signaler.

MIONNET Claude

Né le 15-10-1924 à Paris.

Un pionnier. Il a été cameraman à l'époque où la R.T.F. ne possédait en tout et pour tout que deux caméras 400 lignes. Producteur depuis sept ans, on lui doit actuellement *La Séquence du téléspectateur* qui a passé la quatre centième et *La séquence du jeune téléspectateur.*

MITRANI Michel

Né le 12-4-1930 à Varna (Bulgarie).

I.D.H.E.C., puis assistant-réalisateur. Passionné d'Histoire de l'Art et de l'Espagne, il a conquis tous ses lauriers à *Terre des Arts.* Ses reportages à *Cinq colonnes à la une* sont excellents. Il a peut-être tort de se risquer dans les dramatiques bien qu'il s'y montre supérieur à tant d'autres. C'est qu'on ne lui a pas donné à réaliser la pièce qui conviendrait à son tempérament. Un nom à retenir.

MORTIMER Aimée

Née à Paris dans le seizième arrondissement.

La maman de Michèle Manceaux. Elle a voulu d'abord être chanteuse et a fait quelques apparitions à l'Opéra. Son nom reste attaché aux premières grandes émissions de la radio. Productrice et animatrice infatigable, on lui doit, entre autres, *Toute la radio, Le Miroir à deux faces, Paris reçoit,* et *L'Ecole des vedettes* qui est passée à la Télévision en 1956. Elle en a fait l'une des émissions les plus solides et les plus populaires. Jamais à court d'idées, elle cherche et réussit à se renouveler constamment, et a donné leur chance à de nombreux jeunes comédiens et chanteurs.

NAHUM Jacques

Né le 27-2-1921 au Caire (Egypte).

Il a été assistant, au sortir de l'I.D.H.E.C., de Nicole Védrès, Joseph Losey et John Berry. Il a écrit quelques scénarios pour la T.V. américaine et réalisé *Le Saint mène la danse* pour faire partie de la nouvelle vague. C'est tout pour l'instant.

NEURRISSE Pierre

Né le 3-7-1914 à Nantes (Loire-Atlantique).

Il est entré à la T.V. en 1954 mais se nourrit surtout de projets. Vingt-cinq courts métrages, plusieurs émissions en direct avec Pierre Corval ne sont rien en regard de ce qu'il possède dans ses tiroirs, à commencer par une série de sketches dont il voudrait faire des nouvelles filmées.

NIVOLLET Pierre

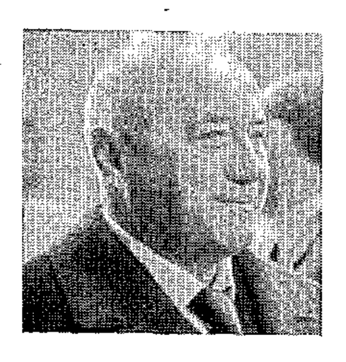
Né le 6-10-1926 à Saint-Mandé (Seine).

Auteur et producteur d'émissions de radio sur le cinéma, producteur de Radio-Monte-Carlo, a été à la T.V. l'assistant de Claude Barma avec qui il a écrit l'adaptation des *Trois Mousquetaires*. Il commence à se lancer dans les dramatiques (*La Justice du Corregidor*, de Casanova) et voudrait traiter des sujets de notre temps.

NOHAIN Jean (Jean-Marie Legrand dit)

Né en 1902 à Paris.

L'homme à abattre de la Télévision Française. Ce phénomène dépasse l'imagination. Qu'en dire ?



Il n'est qu'un vaste éteignoir de l'intelligence et son éternel fleur-bleue est l'opium d'une petite bourgeoisie continuellement ravie par sa stupidité. Sa *Rue de la Gaîté* est sinistre. Beau gibier pour le Collège de Pataphysique.

OSWALD Marianne (Colin dite)

Née le 9-1-1903 à Sarreguemines (Sarre).

Elle a connu le Berlin de l'époque expressionniste et il lui en est resté quelque chose. Elle a chanté Prévert, lorsque ce n'était pas encore la mode. Ses apparitions au cinéma ont été rares, mais étonnantes. Avec un physique et une voix d'ogresse, elle réussit à faire des émissions poétiques pour les enfants.

PAUWELS Louis

Né le 2-8-1920 à Paris.

Instituteur, puis professeur, il commença à la Libération une carrière de journaliste qui l'a conduit à la rédaction de *Marie-France* (après celle de *Arts*). Auteur de livres à sensation : *Le Château du dessous, L'Amour monstre, Monsieur Gurdjieff* (entre autres) et, en collaboration avec Jacques Bergier, *Le Matin des magiciens*. A la Télévision, il se signale essentiellement par *En français dans le texte*, parent pauvre de *Cinq colonnes à la une*.

PERGAMENT André

Né le 17-11-1922 à Paris.

Trois longs métrages, *M'sieur la Caille, L'Irrésistible Catherine* et *La Rivière des trois Jonques* l'ont dégoûté du cinéma. Il a préféré entrer comme assistant à la R.T.F. et pense pouvoir y travailler dans les documentaires.

PETER Solange

Née le 1-2-1930 à Lille (Nord).

Elle a débuté au cinéma avec Jacqueline Audry en 1949. Entrée à la R.T.F. en 1952, elle s'est formée à l'école de Rossif dans les émissions de montage. Elle sélectionne les dessins animés et les vieux burlesques muets pour *Histoire sans paroles* et réalise depuis cinq ans *Voyage sans passeport* avec Irène Chagneau. Elle signe maintenant *Télé-Dimanche*.

PIGNOL Gérard

Né le 20-8-1928 à Paris.

Ancien élève de l'I.D.H.E.C. Il a eu un court métrage primé à Cannes en 1949, *Bruegel l'Ancien*. Depuis, il a fait une carrière d'assistant à la T.V. et l'on attend la suite. Cousin du suivant.

PIGNOL Jean

Né le 29-8-1924 à Paris.

Cousin du précédent. Acteur, il a participé à de très nombreuses émissions de radio et de T.V. et tourné dans quinze films. Il est vrai qu'il avait eu le premier prix de comédie à *L'Ecole des vedettes* et un second prix de comédie au Conservatoire de Paris. Assistant à la T.V. depuis 1956, il est maintenant réalisateur (metteur en page) de *Cinq colonnes à la une* et coproducteur avec Mme Dussane de *Tréteaux racontez-nous*.

PINEAU Gilbert (Gallois-Pineau dit)

Né le 29-5-1931 à Paris.

Son père est un ancien ministre et son frère est comédien sous le nom d'Alain Quercy. Il a lui-même fait du théâtre, mais il préfère la période qu'il a passée comme assistant près de J.-P. Melville qu'il considère comme son maître à penser. Il a réalisé des dramatiques à Télé-Luxembourg et a été l'adjoint au directeur des émissions dramatiques de la R.T.F. pendant un an. Enfin, pendant deux ans, l'adjoint de Pierre Sabbagh.

PLANCHÉ Jacques

Né le 28-8-1913 au Portel (Pas-de-Calais).

Une longue carrière dans le cinéma où il a fait tous les apprentissages techniques. Quelques courts métrages. A la Télévision, il est resté dans l'ombre.

PRADINES Roger

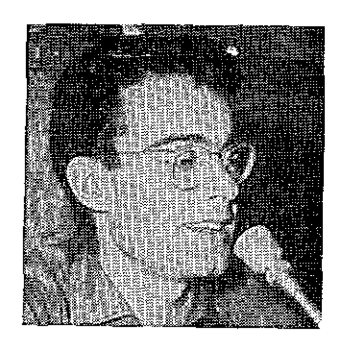
Né à Athis-Mons (Seine-et-Oise).

Tient à cacher son âge. Il était en 1948 le seul assistant réalisateur de la Télévision. Passé l'époque héroïque, il a assuré la première retransmission du bal du Moulin Rouge. En 1954, il est allé prendre la direction de l'Olympia avec Bruno Coquatrix et en 1956, la direction du Festival Mondial du Cirque. Il a fait sa petite rentrée en septembre pour réaliser *La Tête et les Jambes* de Pierre Bellemare.

PRAT Jean

Né le 25-2-1927 à Milan (Italie).

Le spécialiste des jeux de



mains. Tous les écrivains qui passent à *Lectures pour tous* (dont il assure la réalisation depuis 1953) ont subi ses radiographies digitales. Il est passé maître dans ce genre d'introspection. Le travail qu'il fait de temps en temps sur *En votre âme et conscience* est finalement moins intéressant que celui qu'il fait sur certaines émissions dramatiques : *Clarisse Fenigan* d'après Daudet, *Ping-Pong* d'Adamov, *Le Mouchoir rouge* de Gobineau, *Les Trois Sœurs* de Tchekov, *Un Rêve* d'après Tourgueniev. Ses émissions surprennent toujours par un côté insolite : on ne peut pas ne pas les remarquer.

Ses limites : il ne pourra jamais adapter *Chéri-Bibi*, le héros de Gaston Leroux s'écriant toujours avec force : « Oh ! pas les mains, pas les mains. »

RENTY Paul

Né le 24-2-1921 à Neuilly-sur-Seine (Seine).

Il a été cofondateur de *Travail et Culture*, animateur de ciné-clubs, acteur de Théâtre, producteur et réalisateur de courts métrages (*Neuro-psychiatrie infantile*, 1951). A la R.T.F., il a signé longtemps le *Journal Télévisé* et réalisé, outre *Le Magazine de l'Automobile*, différentes dramatiques (*Héros à domicile* de Simonin).

RETY Dominique (Cahard Irène, dite)

Née le 23-7-1925 à Toulon (Var).

Assistante de Jean Kerchbron, elle pourra certainement nous donner d'excellentes dramatiques.

ROLAND-BERNARD (Rouland Bernard dit)

Né le 27-3-1927 à Saint-Sauveur-le-Vicomte (Manche).

N'a rien à voir avec Bernard-Roland. Il a été sept ans l'assistant de Christian-Jaque. Entré à la Télévision en 1953, il a été nommé réalisateur en 1958. C'est un spécialiste des émissions dramatiques (*Candida* de Bernard Shaw, *Ardèle* et *Cécile* d'Anouilh, *Elisabeth la femme sans homme* d'André Josset). Ses adaptations de Jules Renard sont remarquables, particulièrement *Monsieur Vernet*. Il assurera cette année les reportages des spectacles de ballet du Théâtre des Nations, et prépare un film qui sera diffusé en Eurovision.

ROQUES Jean

Né le 21-4-1929 à Toulouse.

Entré en 1951 à la T.V. où il a travaillé avec la plupart des réalisateurs. Détaché à la T.V. de Lyon, il a assuré les émissions de *Dimanche en France*.

ROSSIF Frédéric

Né le 16-2-1922 en Yougoslavie.

Après avoir travaillé à la Cinémathèque, il est entré à la R.T.F. en 1950. Il y a créé le



service des achats extérieurs. Sa parfaite connaissance du cinéma l'a porté tout naturellement vers les films de montage. Ses *Editions Spéciales* comme sa *Vie des animaux* commentée par Claude Darget partent toujours du même principe. On aimerait bien le voir se renouveler de temps en temps.

S'il faisait du cinéma — ce qui ne saurait tarder — il ferait certainement un excellent chef-monteur.

ROY Jean-Noël

Né le 26-12-1927 aux Ponts-de-Cé (Maine-et-Loire).

D'abord assistant de cinéma. Entré à la T.V. en 1951, il a été nommé réalisateur en 1955. Il s'est spécialisé dans les reportages en direct, qui l'intéressent énormément. Il n'a pas envie de faire des dramatiques, sinon d'une conception toute personnelle : en introduisant dans la fiction des éléments de reportage.

ROYER Jean

Né le 30-7-1925 à Bordeaux.

Encore un qui vient de l'I.D.H.E.C. et qui a fini par aboutir à la Télévision.

RUTMAN Jacques

Né le 21-11-1933 à Paris.

A préparé l'I.D.H.E.C. sans y entrer. Il a été assistant à la T.V. scolaire et a réalisé pour la section documentaire un excellent reportage, *Paris-Métro*. Il attend sagement l'occasion de s'imposer.

SABBACH Pierre

Né le 18-7-1918 à Lannion (Côtes-du-Nord).

Il a créé le Service des Actualités de la Télévision Française et le *Journal Télévisé*. Un tempérament de chef, de créateur et d'organisateur. Ne sera jamais un fonctionnaire et c'est tant mieux. Il fait, comme en se délassant, un *Magazine des Explorateurs* dans lequel se retrouvent toutes ses qualités.

SALLEBERT Jacques

Né le 20-10-1920 à Paris.

A débuté à Radio-Vichy. Est sorti de la première promotion de l'I.D.H.E.C. Volontaire pour l'Indochine, il a fait partie de l'équipe de reportage qui accompagnait le corps expéditionnaire français. Il a été un temps rédacteur en chef adjoint du *Journal Télévisé* où il continue d'as-



surer des présentations. Il a parcouru le monde, mais a une prédilection pour l'Angleterre. Il fut d'ailleurs le correspondant à Londres de la R.T.F. et de *Paris-Match.*

Sa plus originale contribution à la Télévision : *De vous à moi,* dix minutes d'entretien en apparence à bâtons rompus avec les personnalités les plus diverses devant une bouteille de whisky.

SANTELLI Claude

Né le 17-6-1923 à Metz (Moselle).

Ce licencié ès lettres s'est très vite tourné vers le théâtre, où il a travaillé avec Jacques Fabbri. Depuis son entrée à la T.V. en 1956, il s'est signalé par des émissions pour les jeunes, originales et efficaces. En 1957, il a écrit le scénario et le dialogue du *Tour de France par deux enfants* et créé, en 1958, *Livre mon ami,* le *Lectures pour tous* des jeunes. Il est opiniâtre et passionné. Il a mis sur pied avec William Magnin *Le Théâtre de la jeunesse* qui s'adresse à un vaste public populaire. Il y a présenté, entre autres réussites, un *Cosette* d'Albert Simonin qui est une remarquable adaptation des *Misérables* de Victor Hugo.



SASSY Jean-Paul

Né le 29-7-1920 à Tunis.

Entre deux chaises. C'est un homme de cinéma qui a mal tourné. Réalisateur de courts métrages et assistant de Clément, Walsh, Wilder, Hawks et Milestone, il aurait dû normalement faire une carrière. Or on l'a pris comme conseiller technique des non-professionnels de la nouvelle vague, Chabrol et Malle. La Télévision semble n'être pour lui qu'un pis-aller. Il s'est fait un nom avec *A vous de juger* et *Maurice de Paris,* mais d'avoir obtenu le Prix Jean Vigo pour *La Peau et les os* lui remettra peut-être le pied à l'étrier.

SEBAN Paul

Né le 21-10-1929 à Sidi-bel-Abbès (Algérie).

Ancien assistant de Bluwal, il a l'air de préférer le cinéma à la télévision, puisqu'il travaille maintenant avec Claude Chabrol.

SPADE Henri

Né le 16-7-1921 à Paris.

Il a touché à tout, au journalisme, à la radio et à la chanson. Spécialiste des émissions lyriques,



il a fait entrer l'opérette et l'opéra à la T.V. Il y a de tout dans ses *Airs de France* et il n'hésite pas à tailler un peu dans les partitions pour adapter les anciens succès. Deux réussites : *La Bohème* de Puccini, et *La Traviata* de Verdi.

STEPHANE Roger (Worms dit)

Né le 19-8-1919 à Paris.

A joué un rôle important dans la Résistance et fait partie de l'équipe fondatrice de *L'Observateur.* Ecrivain, journaliste, essayiste, il est venu à la Télévision avec *Portrait-Souvenir,* comme producteur associé de Roland Darbois (responsable, par ailleurs, de *Discorama*). *Coup* d'essal, coup de maître, pour tous les deux, dû surtout à la nouveauté de la formule : les grands écrivains d'hier commentés par les écrivains d'aujourd'hui. C'est ainsi que nous avons pu voir : Stendhal par Françoise Sagan, Balzac par Simenon, Maupassant par Maurice Druon, Flaubert par Roger Vaillant, Vigny par Jules Roy et Mme de Sévigné par Françoise Mallet-Joris. Réussites intéressantes à plus d'un titre.

TARTA Alexandre (Tartakowki)

Né le 1-6-1928 à Moscou.

Ce n'est pas la crème mais il a son public depuis qu'il lui a fait voir *Trente-six chandelles.* Il barbote habilement dans la bouteille à l'encre des variétés.

TCHERNIA Pierre (Tcherniakowski dit)



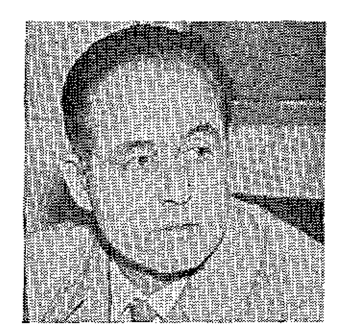
Né le 29-1-1928 à Paris.

Il est passé par l'I.D.H.E.C et a été reporter au *Journal Télévisé.* Il réalise maintenant des reportages à *Cinq colonnes à la une,* mais a fait des variétés son dada. Il a animé *La Clé des champs* et *La Boîte à sel* et on l'a chargé de mettre un peu de vie dans les programmes de variétés du samedi soir. Son rêve : faire entrer la science-fiction à la T.V. Il sera certainement le premier reporter à mettre le pied sur Vénus.

THEVENOT Jean

Né le 11-7-1916 à Givors (Rhône).

Licencié en droit, docteur ès sciences sociales et politiques. Il a connu la télévision en 1936 et a été l'un des premiers à croire à son avenir. Journaliste à *L'Ecran*



Français, il a participé à la fondation du *Cinéma d'Essai*. Il est l'auteur du premier livre sérieux consacré à la Télévision : *L'Age de la télévision et l'avenir de la radio* (1946).

Avec le temps, ses apparitions à la T.V. se font rares et c'est dommage. Son émission *Les Secrets des chefs-d'œuvre* figure en bonne place à côté des autres émissions artistiques.

THIRIET Colette

Née le 31-10-1926 à Paris.

Le rouge lui va bien. Elle aime autant les chapeaux amusants que Renée Stève-Passeur et c'est peut-être pour cela qu'elle a réalisé *Le Pavillon brûle*. Nous la préférons cependant lorsqu'elle organise consciencieusement les images de *Télé-Ciné-Club*.

TYBO Edmond (Tyborowski dit)

Né le 22-3-1918 à Marseille.

Assistant et réalisateur de courts-métrages.

On lui a fait un sale coup en lui demandant de réaliser *La Prochaine Vague*.

ULMANN Anne-Marie (Bloch dite)

Née le 27-12-1924 à Paris.

Elle est entrée à la T.V. en 1950 avec un scénario écrit pour les enfants. Elle est assistante depuis 1952 et collabore avec William Magnin. Femme de Jean-Jacques Bloch, elle concilie parfaitement ses obligations de mère de famille avec ses obligations professionnelles.

VALEY Robert

Né le 1-6-1924 à Paris.

Il n'a jamais fait l'IDHEC et s'en vante. C'est un franc-tireur. La série de reportages sur les républiques africaines dont il était à la fois réalisatenr et commentateur a eu souvent maille à partir avec la censure. Depuis un an, il a conquis avec *Portrait-Souvenir* des lauriers justement mérités. Son *Maupassant*, son *Flaubert* et son *Vigny* sont restés dans les mémoires, car il n'a pas seulement des idées de metteur en scène mais aussi le talent qu'il faut pour les mettre en pratique. Un projet inquiétant : une émission avec Pierre Fresnay.

VERNIER Jean

Né le 5-4-1909 à Blois (Loir-et-Cher).

Il a une grande expérience du théâtre où il a débuté en 1931 comme comédien. C'est peut-être ce qui l'a conduit surtout à s'intéresser aux émissions dramatiques où il s'est distingué avec *Le Maître de Santiago* et *Port-Royal* de Montherlant. Malheureusement, il se prend parfois pour Bresson (*Cocktail-Party* d'Eliot, *Un homme de Dieu* de Gabriel Marcel.

VERTEX Jean

Né le 9-3-1904 à Lyon.

Un capitaine au long cours qui s'est pris pour Henri de Monfreid. Il est entré à la T.V. en 1949, après avoir reçu le prix Montyon de littérature de l'Académie française. Membre du comité des programmes, il se commet dans deux émissions hebdomadaires (*La Vie de la télévision* et *Il faut avoir vu*). On tremble de voir réapparaître le clochard *Isidore* qu'il a créé dans une comédie de son cru.

VIALLET Paul

Né le 5-5-1918, à Paris.

Producteur de radio, son émission *Les Rois de la nuit*, consacrée aux grands metteurs en scène de cinéma, fut reprise par la T.V., lorsque celle-ci prit son essor en 1949. Devenu réalisateur, il collabora alors avec Marcel L'Herbier pour la série des *Cinémathèques imaginaires* et fit quelques émissions dramatiques, dont une surtout lui tient à cœur : *Les Cinq tentations de la Fontaine*, dont il trouva l'idée dans une série de conférences de Jean Giraudoux.

Ses scénarios originaux de *Décalcomanies*, préparés pour la T.V., ont été également adaptés à la radio. Il a assuré une série d'émissions scientifiques : *Bâtisseurs du monde* (Copernic, Pasteur). Ce qui lui a donné l'idée des *A la rencontre de...*, série de portraits des grands musiciens, qui a débuté à la T.V. en novembre 1960. Une valeur sûre.

VILLA Jacques

Il n'a pas de chance avec le cinéma. Son premier film, *Les Petits Chats*, a du mal à être distribué. A la Télévision, par contre, il produit deux émissions intéressantes : *Ballades étranges* et *Ballades merveilleuses*, où l'on peut voir les chefs-d'œuvre du cinéma d'animation qui, d'ordinaire, vont rarement plus loin que le Festival de Tours.

VIVET Jean-René

Né le 11-4-1929 à Paris.

Il a tenté de faire marcher une galerie de peinture, avant de devenir assistant-metteur en scène (Ciampi, Guitry, Carné). Entré en 1956 à la R.T.F., il est depuis deux ans le collaborateur de Frédéric Rossif pour son émission *Nos amies les bêtes*.

ZITRONE Léon

Né le 2-11-1914 à Saint-Pétersbourg.

Il est passé de la radio à la T.V. en 1956. Son chic de turfiste fait merveille dans les reportages sur les champs de course. Présentateur au *Journal Télévisé*, sa naissance et sa connaissance de la langue russe en ont fait le spécialiste des questions soviétiques. A interviewé M. K. et tourné avec Tatiana Samoïlova dans *Vingt mille lieues sur la terre* (M. Pagliero). Vient toujours en tête des référendums organisés par la presse, comme la personnalité la plus populaire de la Télévision. Il est encore le seul, à la R.T.F., à être entré dans la mythologie des masques de mardi gras.



LES 32 MEILLEURES

COTATIONS ● inintéressant * passable * * assez bien * * * bien * * * * excellent	Guy Allombert (Télé-Revue)	Janick Arbois (Télérama)	André *Brincourt* (Le Figaro)
1. **En direct de...** (Lalou, Barrère)	* * * *	* * * *	* * * *
2. **Cinq colonnes à la une** (Lazareff, Desgraupes, Dumayet, Barrère)	* * *	* * *	* * * *
3. **La justice des hommes** (Lalou, Barrère)	* * * *	* * * *	* * * *
4. **Faire face** (Lalou, Barrère)	* * *	* * * *	* * * *
5. **Les croquis** (Bringuier, Knapp)	* * *	* * * *	* *
6. **La caméra explore le temps** (Lorenzi, Decaux, Castelot)	* *	* *	* * * *
7. **Lectures pour tous** (Desgraupes, Dumayet, Prat)	* * *	* * * *	* * *
8. **L'art et les hommes** (Drot)	* * *	* * *	* * *
9. **En votre âme et conscience** (Desgraupes, Dumayet, Barma)	* * *	* * *	* * *
10. **Portrait-souvenir** (Stéphane, Darbois)	*	* * * *	* * *
11. ***Cinépanorama*** (Chalais, Rossif)	* * * *	* * *	* * * *
12. **Théâtre de la jeunesse** (Santelli)	* *	* * *	* * *
13. **Les cinq dernières minutes** (Loursais)	* *	●	* * * *
14. **A la découverte des Français** (Krier, Bergeret) .	* * *	* * * *	*
15. **Terre des arts** (Fouchet, Mitrani)	* * * *	* * *	* *
16. ***Le magazine du temps passé, numéro spécial*** (Rossif)	* *	* *	* * * *

ÉMISSIONS PÉRIODIQUES

Jean Cotté (France-Soir)	Jeander (Libération)	André-S. Labarthe (France-Observateur)	Jacques Mourgeon (Combat)	Guy de Ray (Télé-Magazine)	René Roger (La Croix)	Jacques Siclier (Le Monde)
* * *	* * * *	* * *	* * * *	* * * *	* * * *	* * * *
* * * *	* * *	* * *	* * *	* * *	* * * *	* * *
* * *	* * *	* * *	* * *	* * *	* *	* * * *
* * *	* * *	* *	* * * *	* * *	* * * *	* * *
* * *	* * * *	* * * *	* * * *	* *	*	* * * *
* * * *	* * *	* * *	* *	* * * *	* * *	* * * *
* * * *	* * *	* *	* *	* *	* * * *	* * *
* * *	* * * *	* *	* * * *	* * *	*	* * *
* * * *	* * *	* *	* * *	* *	* * * *	* *
* * * *	* * * *	* * *	* * * *	*	*	* * *
* * *	* * * *	*	* * *	* *	* *	*
* * *	* * *	* * *	* * *	* * *	*	* * *
* * * *	* * *	* *	* * *	* * *	* * * *	* *
* * *	* * *	* * *	* * *		* * *	* * *
* * *	* * * *	* *	* *	* *	*	* *
* * *	* *	*	* * * *	* *	* * *	* *

LES 32 MEILLEURES

COTATIONS ● inintéressant * passable * * assez bien * * * bien * * * * excellent	**Guy Allombert** (Télé-Revue)	**Janick Arbois** (Télérama)	***André* Brincourt** (Le Figaro)
17. **La vie des animaux** (Rossif)	* * *	*	* * * *
18. **Livre, *mon ami*** (Santelli, Billon)	* *	* * *	* * *
19. **Les Secrets des chefs-d'œuvre** (Hours, Thévenot, Dagues)	* * *	*	* * *
20. **Ballades étranges** (Villa, Bescont)	* *	* *	* *
21. **A l'école des *vedettes*** (Mortimer)	●	*	* * *
22. **Ballades merveilleuses** (Villa, Bescont)	* *	* *	* *
23. **Discorama** (Glaser)	●	* *	* *
24. **Music-hall Parade** (Margaritis)	*	●	* * *
25. **Les grands interprètes** (Gavoty)	*	*	* * *
26. **Gros plan** (Cardinal)	*	* *	* *
27. **Télévision scolaire**	* *		* *
28. **En français dans le texte** (Pauwels, Mousseau, Feller)	●	* *	* * *
29. **L'art de vivre** (Déjean, Lagneau)	●		*
30. **L'avenir est à vous** (F. Dumayet, Chartier)	●	* * *	*
31. **Le magazine des explorateurs** (Sabbagh)	*	*	* *
32. **Le rideau rouge** (Armand, Barma)	●	*	* * *

ÉMISSIONS PÉRIODIQUES

Jean Cotté (France-Soir)	**Jeander** (Libération)	**André-S. Labarthe** (France-Observateur)	**Jacques Mourgeon** (Combat)	**Guy de Ray** (Télé-Magazine)	**René Roger** (La Croix)	**Jacques Siclier** (Le Monde)
* * *	* * *	*	* * * *	* *	* * *	●
* * *	* *		* * *	* * *	* *	* * *
*	* *	* *	* *	* * *	* * *	* *
* * *	* * * *	* *	*	*	*	* *
* *	*	* *	* * *	* *	* * *	* * *
* *	* *	* *	*	*	* *	* *
* *	* *	* *	* * *	* * *	*	*
* * *	* * *		* *	* * *	* * *	●
* *	* *		* *	*	* * * *	* *
* * *	* *	*	* *	*	* *	*
* *	* * *	*	* * *		* *	* *
*	* *	●	* *	* * *	* *	*
*	*	* * *	* *	* * *	* *	* * *
* *	* *	* *	*	*	*	* * *
* *	*	*		* *	* * * *	* *
* *	* *	*	*	*	* * *	*

APPENDICE

Ce tableau appelle plusieurs observations :

1° Douze critiques de télévision avaient été consultés. Les réponses de deux d'entre eux ne nous étant pas parvenues dans les délais prévus, il nous a manqué deux avis qui auraient pu, dans une certaine mesure, modifier la physionomie de ce palmarès;

2° La liste soumise aux critiques comprenait environ quatre-vingt-dix émissions. Quelques-unes d'entre elles n'étant pas suivies par tous pour diverses raisons, le nombre des abstentions a décidé de leur élimination (émissions religieuses, météo, etc.);

3° Les trente-deux émissions retenues dans le tableau sont celles qui venaient très nettement en tête. Ce sont en général des émissions solides et déjà consacrées. Une surprise, toutefois : la présence dans le peloton de tête des *Croquis* de Bringuier et Knapp, ce qui marque une promotion peut-être capitale pour l'avenir de la télévision;

4° Les *véritables surprises commençaient où s'achève ce tableau.* Si une émission récente, *Tréteaux, racontez-nous*, arrivait en trente-troisième position, *Télé-Ciné-Club* occupait la quarante-sixième. Toutes les émissions de jeux et de sports et le *Journal Télévisé* arrivaient entre les deux;

5° L'unanimité s'est faite, par contre, sur toute une série d'émissions qui se sont vues rejetées en fin de classement. Citons, par exemple : *Paris-Club, Il faut avoir vu, Le Magazine féminin, La Prochaine Vague, Vie privée du monde, Les Richesses et les hommes, Le Sérum de bonté* et toutes les émissions de Jean Nohain.

TEXTES SUR LA TÉLÉVISION PARUS DANS LES CAHIERS DU CINÉMA

N° 1. *Film, Cinéma et Télévision*, par Fred Orain.
N° 3. *Télévision, portrait d'une machine*, par Pierre Viallet.
N° 9. *Sur une première expérience à la Télévision (« Jeanne avec nous »)*, par Claude Vermorel.
N° 14. *Sur quelques expériences à la Télévision*, par Jean Thévenot.
N° 31. *Télé-Shaw : « Adrienne Mesurat » et « Pygmalion » à la Télévision*, par Marcel L'Herbier.
N° 33. *Les trois journées de la C.C.T.V. :* journée d'études du 6 février 1954.
N° 41. *Rencontre avec un auteur de Télévision : Stellio Lorenzi*, par Gilbert Guez.
N° 42. *Pour contribuer à une érotologie de la Télévision*, par André Bazin.
N° 62. *Hitchcock et la T.V.*, par Joyce Gun.
N° 63. *T.V. aux U.S.A.* (note dans le Petit Journal), par Luc Moullet.
N° 65. *T.V. aux U.S.A.* (réponse à la note du n° 63), par Fereydoun Hoveyda.
N° 84. *Entretien avec Orson Welles*, par André Bazin et Charles Bitsch.
N° 90. *Propos sur la Télévision*, par André Bazin et Marcel Moussy.
L'écrivain de Télévision, par Paddy Chayefsky.
N° 92. *Mes histoires interdites*, par Alfred Hitchcock.
N° 94. *Rencontres à New York*, par Gene Moskowitz.
Le point de vue du metteur en scène, par Sidney Lumet.
N° 95. *Jean Renoir tourne « Le Docteur Cordelier »*, par Jean-Pierre Spièro.
N° 100. *Pourquoi ai-je tourné « Cordelier » ?* par Jean Renoir.
N° 108. *Le contrepoint du son et de l'image*, par Pierre Schaeffer.
N° 112. *Photogénie du sport* (reportage télévisé des Jeux Olympiques), par Eric Rohmer.

LES DIX MEILLEURES ÉMISSIONS DE L'ANNÉE

GUY ALLOMBERT. — 1. La Justice des hommes (Lalou et Barrère) ; 2. A la recherche d'Albert Camus (Drot) ; 3. Faire face (Lalou et Barrère) ; 4. L'Enigme Ravaillac (Lorenzi) ; 5. La Nuit de Varennes (Lorenzi); 6. Montserrat (Lorenzi); 7. Humiliés et Offensés (Gir); 8. Lettre de Sète (Bringuier et Knapp) ; 9. Portrait-souvenir de Vigny, par Jules Roy (Stéphane, Darbois et Valey).

JANICK ARBOIS. — 1. Faire face : la prostitution (Lalou et Barrère) ; 2. Portrait-souvenir de Balzac, par Simenon (Stéphane, Darbois et Valey); 3. Clarisse Fenigan (Jean Prat); 4. La Justice des hommes : prisons de femmes (Lalou et Barrière); 5. Cinq colonnes à la une : reportage auprès des officiers en Algérie après les barricades ; 6. Cinq colonnes à la une : le bidonville de Nanterre; 7. L'Avenir est à vous : l'envers des études (Chartier et F. Dumayet); 8. Croquis de Camargue (Bringuier et Knapp); 9. Les Trois Sœurs (Jean Prat); 10. Cosette (Santelli).

ANDRE BRINCOURT. — 1. Montserrat (Lorenzi) ; 2. Cyrano (Lorenzi) ; 3. La soirée du 1er avril 1960 (Pierre Cour) ; 4. Cinq colonnes à la une : émission de janvier 1960 ; 5. Reportage Lalou-Barrère ; 6. Les Springboks ; 7. En direct du « Clemenceau » (Sabbagh) ; 8. Lectures pour tous : Jean Guéhenno; 9. La Caméra explore le temps (Lorenzi, Decaux et Castelot); 10. Les Cinq dernières minutes (Loursais).

JEAN COTTE. — 1. Montserrat (Lorenzi); 2. Cyrano (Barma); Port-Royal (Vernier); 4. Cinq colonnes à la une ; 5. Portraits-souvenirs (Stéphane et Darbois) ; 6. En votre âme et conscience (Desgraupes, Dumayet, Barma) ; 7. La Justice des hommes (Lalou et Barrère) ; 8. La Grande Bretèche (Barma et Armand); 9. Un Rêve (Jean Prat); 10. La Boîte à sel (Rocca et Grello).

JEANDER. — 1. Montserrat (Lorenzi) ; 2. Lettre de Sète (Bringuier et Knapp) ; 3. Les émissions de Drot ; 4. Portrait-souvenir de Vigny, par Jules Roy (Stéphane, Darbois et Valey); 5. Cinépanorama (Chalais et Rossif); 6. En direct de... (Lalou et Barrère) ; 7. Humiliés et Offensés (Gir) ; 8. Les Cinq dernières minutes (Loursais) ; 9. En votre âme et conscience (Dumayet, Desgraupes et Barma) ; 10. Discorama (Denise Glaser).

ANDRE-S. LABARTHE. — 1. Lettre de Sète, première partie (Bringuier et Knapp) ; 2. La Cagnotte (Lorenzi); 3. Le Requiem de Fauré (Bluwal); 4. En direct du « Clemenceau » (Sabbagh) ; 5. Croquis de Camargue (Bringuier et Knapp) ; 6. Portrait-souvenir de Flaubert, Roger Vailland (Stéphane, Darbois et Valey); 7. Allocution du général de Gaulle : novembre 1960 ; 8. Le Psychodrame (Lalou et Barrère) ; 9. Cosette (Santelli) ; 10. Anne-Marie Peysson, speakerine.

JACQUES MOURGEON. — 1. Le Psychodrame (Lalou et Barrère) ; 2. Les séquences de Bringuier à Cinq colonnes à la une ; 3. Magazine du temps passé, numéro spécial (Rossif) ; 4. Portrait-souvenir de Balzac, par Simenon (Stéphane, Darbois et Valey) ; 5. Les tentatives de Kerchbron (dramatiques) ; 6. Zadkine et l'ensemble des émissions de Drot ; 7. Les Croquis (Bringuier et Knapp) ; 8. Jazz (Averty) ; 9. L'arrivée de Khrouchtchev à Orly (Journal Télévisé); 10. Le Requiem de Fauré (Bluwal).

GUY DE RAY. — 1. En français dans le texte : Louis-Ferdinand Céline (Pauwels) (Emission interdite) ; 2. Monfreid (Chalais et Le Ménager) ; 3. La Cagnotte (Lorenzi) ; 4. Montserrat (Lorenzi) ; 5. Cinq colonnes à la une : interview d'Arletty par Pierre Desgraupes ; 6. On purge bébé (Bluwal) ; 7. Portrait-souvenir de Flaubert, par Roger Vailland (Stéphane, Darbois et Valey) ; 9. En direct du « Clemenceau » (Sabbagh) ; 10. Cyrano (Barma).

RENE ROGER. — 1. Faire face : le contrôle des naissances (Lalou et Barrère) ; 2. En direct du « Clemenceau » (Sabbagh); 3. Cyrano (Barma); 4. Cinq colonnes à la une; 5. Vol de nuit ; 6. En direct de... (Lalou et Barrère) ; 7. En votre âme et conscience ((Dumayet, Desgraupes, Barma) ; 8. Tartuffe (Dagues) ; 9. Les Cinq dernières minutes (Loursais) ; 10. Quelle époque : Gilbert Bécaud (Barma et Armand).

JACQUES SICLIER. — 1. Lettre de Sète (Bringuier et Knapp) ; 2. La Cagnotte (Lorenzi) ; 3. La Justice des hommes : la peine de mort (Lalou et Barrère) ; 4. L'Art et les hommes : Brassaï (Drot) ; 5. La Nuit de Varennes (Lorenzi) ; 6. Cinq colonnes à la une : le bidonville de Nanterre ; 7. Portrait-souvenir de Flaubert, par Roger Vailland (Stéphane, Darbois et Valey) ; 8. Cosette (Santelli) ; 9. Croquis de Camargue (Bringuier et Knapp) ; 10. La Servante du passeur (Kerchbron).

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

● inutile de se déranger.
★ à voir à la rigueur.
★★ à voir.
★★★ à voir absolument.
★★★★ chefs-d'œuvre.
Case vide : abstention ou : pas vu.

TITRE DES FILMS ↓ LES DIX →	Henri Agel	Michel Aubriant	Jean de Baroncelli	Jean Domarchi	Morvan Lebesque	Pierre Marcabru	Claude Mauriac	Jacques Rivette	Eric Rohmer	Georges Sadoul
La Nuit (M.-A. Antonioni)	★★	★★★★	★★★★	★★★★	★★★	★★★	★★★	★★★★	★★★	★★★
Lola (J. Demy)	★★★★	★★★	★★★	★★★★	★★★	★★★★	★★	★★★	★★★	★★
Feux dans la plaine (K. Ichikawa)	★★	★★★			★★★★	★		★		★★
El Cochecito (M. Ferreri)	★	★★	★★★	●	★★★	★★★	★	★★	★	★★★
La Récréation (F. Moreuil)	★★	★★	★	★★★	★	★	★	★★	★★	●
Saïpan (P. Karlson)								★★		★
La Mort de Belle (E. Molinaro)	★★	★★	★★	★★	★	★	★	★	★	
Kismet (V. Minnelli)	★	★★★	★	★★★		★	●	★	★	
Le Grand Sam (H. Hathaway)	●	★★	★★	★	●	★		★★		★
Le Témoin doit être assassiné (C. Haas)	★★					●		★		
Le Buisson ardent (D. Petrie)		★		★	★			★	●	
L'Amant de cinq jours (P. de Broca)		★	★	★	★	●	★	●		●
Les Lâches vivent d'espoir (C. Bernard-Aubert)		●		●	●	●		★★	●	★
La Menace (G. Oury)		★	★		★	●	●	●		●
Le Président (H. Verneuil)	●	●	●	★	●	●				
Les Amours de Paris (J. Poitrenaud)		●	●		★	●	●	●		●
Femmes du bout du monde (R. Marcellini)		●						●		●
C'est arrivé à Naples (M. Shavelson)	●	●			●					●
Vénus au Vison (D. Mann)		●	●	●	●			●		●
Volupté (R. Mac Dougall)		●		●	●	●		●		●

FILMS SORTIS A PARIS
DU 8 FÉVRIER AU 7 MARS 1961

10 FILMS FRANÇAIS

L'Amant de cinq jours, film de Philippe de Broca, avec Jean Seberg, Jean-Pierre Cassel, Micheline Presle, François Périer, Carlo Croccolo, Marcella Rovena. — Où chacun se trompe réciproquement, mari, femme, amant, maîtresse, auteur et spectateur. Marcel Achard peut mourir, la relève du vaudeville-poétique-et-sentimental-pour-gens-du-monde est assurée.

Les Amours de Paris, film de Jacques Poitrenaud, avec Perrette Pradier, Nicole Courcel, François Périer, Darry Cowl, Mathilde Casadesus, Bernard Woringer, Harold Kay. — Laborieuses variations sur les accidents de l'adultère. Jean Boyer peut disparaître.

A rebrousse-poils, film de Pierre Armand, avec Jacques Morel, Micheline Dax, Noël Roquevert, Mathilde Casadesus, Albert Préjean. — Où l'on invente un sérum de bonté qui n'incite à nulle indulgence. Couzinet peut partir tranquille.

Les Lâches vivent d'espoir, film de Claude Bernard-Aubert, avec Françoise Giret, Gordon Heath, Aram Stephan, Mag Avril, Claude Berri, Fred Carault. — Voir note dans notre prochain numéro.

Lola. — Voir article de François Weyergans dans notre précédent numéro.

Un Martien à Paris, film de Jean-Daniel Daninos, avec Darry Cowl, Nicole Mirel, Henri Vilbert, Gisèle Grandpré, Rolande Ségur, Michèle Verez, Pierre Louis. — Où la science-fiction se met au service de la gaudriole, au grand dam de ces deux éminentes disciplines.

La Menace, film de Gérard Oury, avec Robert Hossein, Marie-José Nat, Elsa Martinelli, Paolo Stoppa, Philippe Caster, Henri Tissot, Bernard Murat, Martine Messager. — Où tel est pris qui croyait prendre, l'une à ses mensonges, l'autre à ses manœuvres, et les auteurs aux fils, pourtant épais, de leur intrigue. Ligotés de toutes parts, les malheureux renoncent bientôt au moindre geste de défense et s'abandonnent à la plus triste platitude.

La Mort de Belle, film d'Edouard Molinaro, avec Jean Desailly, Alexandra Stewart, Monique Mélinand, Yvette Etiévant, Jacques Monod, Marc Cassot, Yves Robert, Maurice Teynac. — Adaptation consciencieuse, et parfois appliquée, d'un beau roman de Simenon. Si l'on peut reprocher à la mise en scène de souligner doctoralement à l'encre rouge les moindres intentions de l'écrivain, les acteurs, bien choisis et dirigés, rendent à ce squelette sa chair et son sang.

Le Président, film d'Henri Verneuil, avec Jean Gabin, Bernard Blier, Renée Faure, Louis Seigner, Henri Crémieux, Alfred Adam. — Autre roman de Simenon. Mais l'adaptation en est boulevardière et démagogique ; ce qui était amère méditaion sur l'impuissance et la vieillesse devient mauvais théâtre de chansonniers, et qui plus est rétrospectif. Poussive imitation de Gabin par Clemenceau.

La Récréation. — Voir critique de Louis Marcorelles dans notre précédent numéro.

9 FILMS AMERICAINS

The Big Operator (*Le Témoin doit être assassiné*), film en Cinémascope de Charles Haas, avec Mickey Rooney, Steve Cochran, Mamie Van Dooren, Ray Danton. — L'argument d'*On the Waterfront* (l'homme seul en lutte contre un gang de syndicats ouvriers) est ici le prétexte d'une petite bande de série, dont suspense et sadisme de pacotille sont les principaux ingrédients. L'admirable Mickey Rooney se déchaîne dans le vide.

The Bramble Bush (*Le Buisson ardent*), film en Technicolor de Daniel Petrie, avec Richard Burton, Barbara Rush, Jack Carson, Angie Dickinson, Henry Jones. — Mélodrame délirant, brassant l'euthanasie, l'adultère involontaire, le voyeurisme et autres balivernes. Il eût fallu un Douglas Sirk; or la mise en œuvre est d'une sagesse et d'un conformisme regrettables. Mais l'excellence des acteurs peut favoriser l'indulgence.

Butterfield 8 (*Vénus au Vison*), film en Cinémascope et en Metrocolor de Daniel Mann, avec Elisabeth Taylor, Laurence Harvey, Eddie Fisher, Dina Merrill. — Mésaventures sentimentales d'une call-girl repentante : bien sûr, elle en mourra (accident de la route). Le petit Mann essaie vainement de masquer sa maladresse en se réfugiant tout au long dans le close-up; et Ruttenberg ne sauve les apparences que d'extrême justesse.

G.I. Blues (*Café Europa en Uniforme*), film en Technicolor de Norman Taurog, avec Elvis Presley, Juliet Prowse, James Douglas, Robert Ivers. — Film touristique Paramount : l'Allemagne, en compagnie des joyeuses troupes d'occupation, où chacun chante et courtise la Gretchen. Juliet Prowse est une charmante petite imitation de Leslie Caron.

Go Naked in the World (*Volupté*), film en Cinémascope et en Metrocolor de Ranald Mac Dougall, avec Gina Lollobrigida, Anthony Franciosa, Ernest Borgnine, Luana Patten. — Més. sent. d'1 c.-g. repent. : b.s., elle e. m. (suicide). Le petit Mac joue franc jeu le grand répertoire, pères outragés, mères indulgentes, Acapulco, mais sa conviction n'est guère contagieuse.

Hell to Eternity (*Saïpan*), film de Phil Karlson, avec Jeffrey Hunter, Vic Damone, David Janssen, Patricia Owens. — Voir note dans notre prochain numéro.

It Started in Naples (*C'est arrivé à Naples*), film en Technicolor de Melville Shavelson, avec Clark Gable, Sophia Loren, Vittorio de Sica, Marietto. — Film touristique Paramount : l'Italie, en compagnie d'un séduisant quinquagénaire, un peu fatigué par le voyage, mais qui s'emploie courageusement à courtiser l'indigène. Le moindre imprévu gâcherait le plaisir des cœurs simples.

Kismet (*L'Etranger au paradis*), film en Cinémascope et en Eastmancolor de Vincente Minnelli, avec Howard Keel, Ann Blyth, Vic Damone, Dolores Gray. — Voir note dans notre prochain numéro.

North to Alaska (*Le Grand Sam*), film en Cinémascope et en DeLuxe d'Henry Hathaway, avec John Wayne, Stewart Granger, Ernie Kovacs, Fabian, Capucine. — Voir note dans notre prochain numéro.

4 FILMS ITALIENS

Maciste nella valle dei re (*Le Géant de la Vallée des Rois*), film en Totalscope et en Technicolor de Carlo Campogalliani, avec Mark Forest, Chelo Alonso, Mario Girotti, Ada Ruggeri. — Le vieux Maciste, jaloux des lauriers de ses successeurs, remonte vaillamment des enfers. Nous attendons avec confiance *Maciste contre Hercule*.

La notte (*La Nuit*), film de Michelangelo Antonioni, avec Marcello Mastroianni, Jeanne Moreau, Monica Vitti, Bernard Wicky. — Voir critique dans notre prochain numéro.

Le orientali (*Femmes du bout du monde*), film en Totalscope et en Eastmancolor de Romolo Marcellini, avec Nagwa Fouad, Abdel Nepy Fayed. — Complète dégénérescence de la formule *Continent perdu* : de l'Egypte au Japon, une demi-douzaine d'ébauches à prétentions sociologiques, et qui hésitent entre le pittoresque à bon marché et la pornographie mélancolique.

I reali di Francia (*Prisonniers de la Tour*), film en Totalscope et en Eastmancolor de Mario Costa, avec Chelo Alonso, Rik Battaglia, Livio Lorenzon, Gérard Landry. — Méchants Arabes et valeureux Français, au XIVe siècle. L'Histoire a bon dos.

4 FILMS ALLEMANDS

Geheimaktion Schwarze Kapelle (*R.P.Z. appelle Berlin*), film de Ralph Habib, avec Dawn Addams, Peter van Eyck, Ernst Schröder, Werner Hinz, Gino Cervi. — Espionnage, ou comment l'Allemagne eût pu perdre la campagne de 40.

Rommel ruft Kairo (*L'Espion du Caire*), film de Wolfgang Schleif, avec Adrian Hoven, Elisabeth Müller, Peter van Eyck, Laila Imam. — Espionnage, ou comment l'Allemagne eût pu gagner la campagne de Libye.

Die Sklavenkarawane (*La Caravane des Esclaves*), film en Eastmancolor de Georg Marischka, avec Viktor Staal, Georg Thomalla, Theo Lingen, Mara Cruz. — Aventures, sur quelques mètres carrés de sable sale.

Ein Toter hing im Netz (*Le Mort dans le filet*), film de Fritz Böttger, avec Alex d'Arcy, Helga Frank, Helga Neuner, Harald Marsch. — Le fantastique au service du strip-tease : un homme-araignée poursuit huit danseuses naufragées. Hélas ! les épisodes sont puérils, les effets grotesques, les filles vulgaires.

2 FILMS ANGLAIS

Circus of Horrors (*Le Cirque des Horreurs*), film en Eastmancolor de Sidney Hayers, avec Anton Diffring, Erika Remberg, Yvonne Monlaur, Donald Pleasence. — De la chirurgie esthétique considérée comme un pacte diabolique : postulat familier aux amateurs du genre, qui se souviennent l'avoir vu mieux traité naguère.

The Day They Robbed the Bank of England (*Le Jour où l'on dévalisa la Banque d'Angleterre*), film de John Guillermin, avec Aldo Ray, Elizabeth Sellars, Peter O'Toole. — Un tel exploit eût pu tenter Arsène Lupin; gageons qu'il y eût apporté plus d'ingéniosité, d'audace et de sens de l'humour.

1 FILM ESPAGNOL

El Cochecito (*La Petite Voiture*). — Voir critique d'André-S. Labarthe dans notre précédent numéro.

1 FILM JAPONAIS

Feux dans la plaine, film de Kon Ichikawa, avec Eiji Funakoshi, Osamu Takizawa, Micky Curtise. — Voir note dans notre prochain numéro.

LES CAHIERS DU CINÉMA

ont publié dans leurs précédents numéros :

ENTRETIENS

avec Jacques Becker	N° 32
Jean Renoir	N°s 34-35-78
Luis Bunuel	N° 36
Roberto Rossellini	N° 37-94
Abel Gance	N° 43
Alfred Hitchcock	N°s 44-62-102
John Ford	N° 45
Jules Dassin	N°s 46-47
Carl Dreyer	N° 48
Howard Hawks	N° 56
Robert Aldrich	N°s 64-82
Joshua Logan	N° 65
Anthony Mann	N° 69
Gerd Oswald	N° 70
Max Ophuls	N° 72
Stanley Kubrick	N° 73
Vincente Minnelli	N° 74
Robert Bresson	N°s 75-104
Jacques Tati	N° 83
Orson Welles	N°s 84-87
Gene Kelly	N° 85
Ingmar Bergman	N° 88
Nicholas Ray	N° 89
Richard Brooks	N° 92
Luchino Visconti	N°s 93-106
Fritz Lang	N° 99
Georges Franju	N° 101
Frédéric Ermler	N° 105
Jean Cocteau	N° 109
Joseph Losey	N° 111
Michelangelo Antonioni	N° 112
Alexandre Dovjenko	N° 112
George Cukor	N° 115
Kenji Mizoguchi	N° 117
Alexandre Astruc	N° 117

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle de cinéma

Rédacteurs en Chef : JACQUES DONIOL-VALCROZE et ERIC ROHMER

●

●

Prix du numéro : **3,00 NF**

ABONNEMENT

Abonnement 6 numéros :		Abonnement 12 numéros :	
France, Union Française	**17 NF**	**France, Union française**	**33 NF**
Etranger	**20 NF**	**Etranger**	**38 NF**

Librairies, Etudiants, Ciné-Clubs : **28 NF** (France) et **32 NF** (Etranger)

Ces remises de 15 % ne se cumulent pas

ANCIENS NUMEROS

Prix :	N° 2	**1,50 NF**
	Nos 3, 4, 5, 6	**2,00 NF**
	Nos 6 à 89	**2,50 NF**
	Nos 91 et suivants	**3,00 NF**
	Numéros spéciaux : 42, 66, 71, 90	**3,50 NF**
	78, 100	**4,00 NF**

Port : Pour l'étranger **0,25 NF** en sus par numéro.
Numéros épuisés : 1,30, 31, 35, 39, 54, 67.
Numéros réservés aux collections complètes : 2, 4, 18, 19, 20, 61, 66.

TABLES DES MATIERES

Nos 1 à 50 .... **2,50 NF** | Nos 51 à 100 .... **3,00 NF**

Les 2 Tables ensemble : **5,00 NF**

Aucun envoi n'est fait contre remboursement

Les envois et l'inscription des abonnements seront faits dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA**,
146, Champs-Elysées, PARIS-8e (ELY. 05-38)
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

●

Les articles n'engagent que leurs auteurs. Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Gérant : Jacques Doniol-Valcroze
Imprimerie Centrale du Croissant, Paris — Dépôt légal 2e trimestre 1961